cahiers du CINEMA

S. M. Eisenstein : Dickens, Griffith et nous
P. Bonitzer : Le gros plan : supplément de scène
J.-P. Oudart : L'idéologie moderniste dans quelques films récents
J. Narboni, J.-P. Oudart : « La Guerre Civile en France »
(« La Nouvelle Babylone », 2)
« Intolérance » (description plan par plan)



numéro 232 octobre 1971 6 francs

ABONNEZ-VOUS

Le prix des abonnements aux Cahiers du Cinéma n'a pas augmenté depuis Janvier 1966 :

pour 6 numéros : 36 F (France) - 40 F ($ 8) (Étranger)

pour 12 numéros : 66 F (France) — 75 F ($ 15) (Étranger)

et 58 F (France) — 66 F ($ 13) (Étranger), pour
les libraires, étudiants, membres de ciné-clubs.

Les abonnements sont enregistrés dès réception de votre règlement par chèque postal, chèque bancaire, mandat, à l'ordre des Éditions de l'Étoile, 39, rue Coquillière, Paris 1er. Tél. 236.00.37. Compte chèques postaux : 7890-76 PARIS.

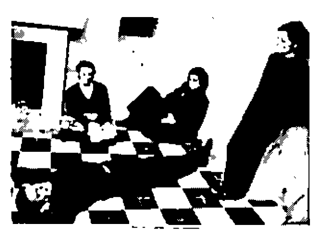
cahiers du



N° 232 OCTOBRE 1971



« Vladimir et Rosa » de Jean-Luc …dard (Groupe …ziga-Vertov).



« Jaune le soleil » Marguerite Duras.

L'IDEOLOGIE MODERNISTE DANS QUELQUES FILMS RECENTS

Un discours en défaut, par Jean-Pierre Oudart 4

TECHNIQUE, IDEOLOGIE

Le Gros Orteil, par Pascal Bonitzer 14

D. W. GRIFFITH : « INTOLERANCE »

Dickens, Griffith et nous (2), par S. M. Eisenstein 24

Description plan par plan d' « Intolerance » (2) 27

KOZINTSEV ET TRAUBERG : « LA NOUVELLE BABYLONE » (2)

« La guerre civile en France », par Jean Narboni et Jean-Pierre Oudart 43

INFORMATIONS/NOTES/CRITIQUES

Cinéma, idéologie, politique : Présentation pour Porretta Terme 54

« Les Proies », par Pascal Kané 56

Venise 57

Liste des films sortis à Paris du 17 août au 21 septembre 1971 58

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 39, rue Coquillière, Paris-1er - Administration-Abonnements : 236-00-37. Rédaction : 236-92-93. Régie publicitaire : Agence R P., 9, bd des Italiens, Paris 2e. Tél. : 266-18-17 et 18-19.

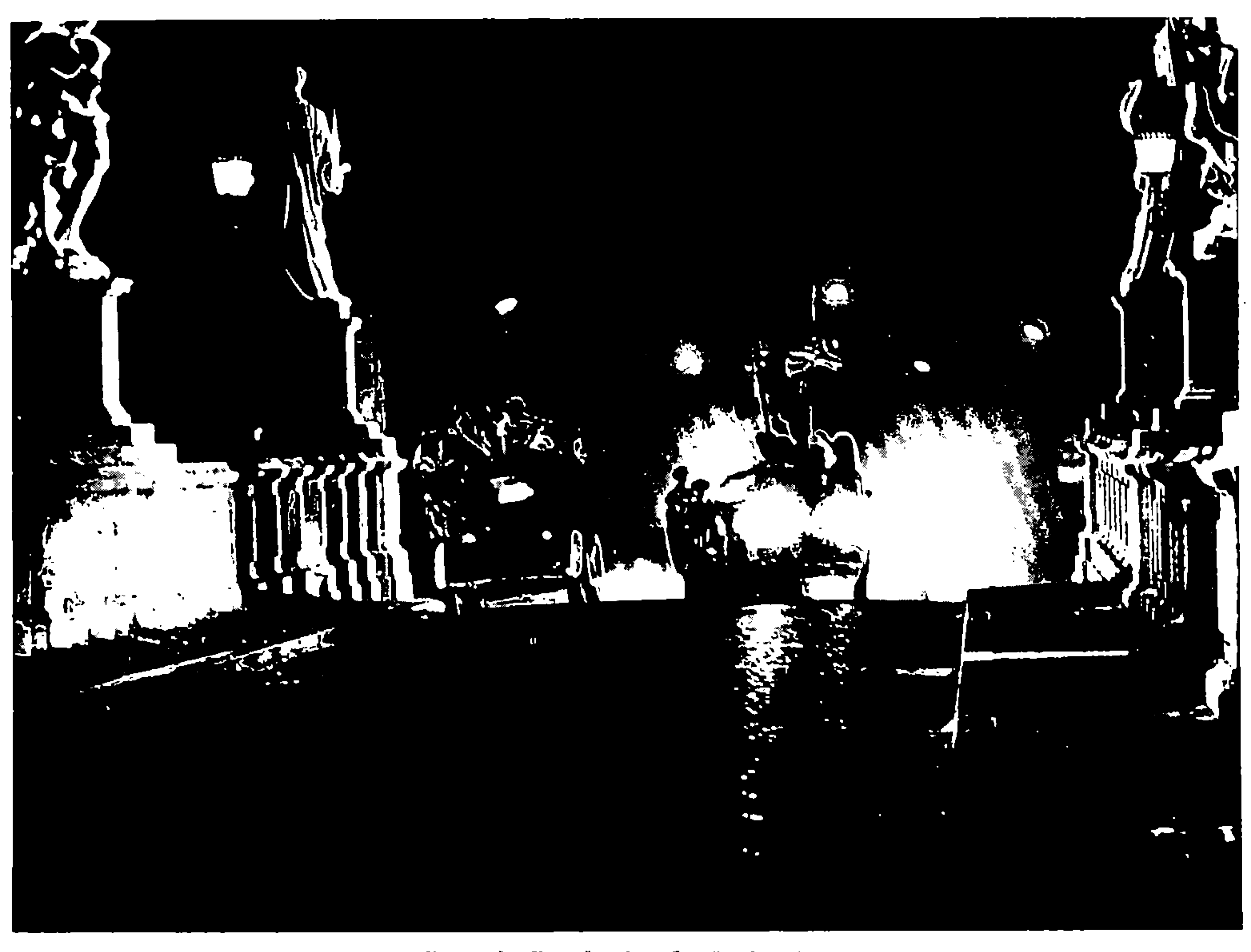
Un discours en défaut

par Jean-Pierre Oudart

Grâce au recul historique et critique dont nous disposons aujourd'hui par rapport au cinéma « classique » et à la possibilité qui nous est donnée de constituer un modèle théorique de son écriture (préalablement aux analyses qui permettront d'en préciser ensuite plus rigoureusement les multiples déterminations et leur interaction, les variations et les transformations, c'est-à-dire d'en écrire l'histoire), l'élaboration d'un appareil critique permettant d'analyser un ensemble de plus en plus cohérent de films contemporains — dans lequel une approche même très empirique fait repérer un certain nombre de récurrences thématiques et stylistiques — commence également à devenir possible. Le problème qui nous intéressera ici au premier chef est celui de l'inscription scénographique du cinéma « classique » (hollywoodien) et contemporain (européen).

C'est donc de quelques éléments d'un modèle d'écriture du cinéma classique *à construire* que nous partirons pour essayer, après avoir repéré ces récurrences dans plusieurs films contemporains (ceux qui ont d'abord en commun un axe fictionnel constitué par *un* personnage — généralement un enfant), de pointer les déterminations de ces films, de les constituer en système, et de penser l'impasse de ce système.

Répondant à une même demande du spectateur en position de rupture idéologique (non politique) par rapport aux institutions, aux pratiques et à l'éthique bourgeoise, de se voir confirmé dans cette position, ces films sont conçus de telle manière que ce spectateur reçoive leur discours comme *l'effet de ses propres fantasmes de rupture*. Ils mettent tous pour cela en pratique, d'une manière extrêmement systématique, une stratégie discursive qui consiste à inciter le spectateur à poser lui-même en termes idéologiques ce qu'ils n'inscrivent pas en termes sociaux et politiques, lors même que leur fiction se réfère très précisément à des pratiques sociales réelles et actuelles : cette position de rupture que leur fiction consiste à produire comme l'effet d'un antagonisme violent, irréductible, entre un personnage et les autres figurants, mais dont est en fait suspendue toute inscription dialectique en termes de surdétermination (voir notre article sur *Le souffle au cœur* dont celui-ci reprend et développe la problématique, et celui de Serge Daney sur *Le messager*, dont il développe également plusieurs points).



Bernardo Bertolucci : *Le Conformiste*

Le cinéma « classique » hollywoodien.

Parmi les constantes thématiques et scripturales repérables dans les films hollywoodiens, notons *à titre stratégique* celles-ci :

a) tous les personnages peuvent occuper la même place dans un plan (c'est-à-dire avoir droit à la même présence), partager le même plan (être collectivement présents), se répondre d'un plan à un autre (se voir et se comprendre les uns les autres de la même façon, constituer fictivement une communauté oculaire et linguistique) ;

b) ils sont généralement compris dans un rapport antagoniste qui se résoud par l'élimination des uns par les autres, cette élimination consistant à ce que les premiers soient chassés par les seconds d'un *cadre unique* dont ils se disputent la possession (une scène, une maison, un territoire) ;

c) les déterminations morales des uns et des autres sont repérables à vue, figurées une fois pour toutes par la personnalité physique des acteurs.

C'est-à-dire que :

1) c'est dans le moment de leur affrontement que sont inscrites et définies les causes et les justifications de leur antagonisme ;

2) le terrain de leur affrontement, qui est souvent donné comme *son enjeu,* est défini comme *une valeur inaliénable* au même titre que l'institution dont il constitue le support écologique (la maison/la famille, le fort/le régiment) ;

3) les personnages ne sont généralement pas susceptibles de transformations ni réciproques (sinon par coups de force), ni par l'intervention d'autres personnages (l'équipe de figurants étant constituée une fois pour toutes).

Très schématiquement, on peut dire que la thématique de la fiction hollywoodienne (celle du Western en particulier) se réfère directement aux contradictions dominantes entre les pratiques économiques et les systèmes idéologiques de la société américaine (la pratique concurrentielle et l'idéologie



Robert Bresson : *Mouchette*

de la libre entreprise, et l'humanisme égalitaire imprimé dans ses autres institutions), et qu'elle résoud imaginairement ces contradictions en en *déplaçant* le champ (l'entreprise/la famille, le couple), c'est-à-dire les agents et les effets, de l'économique au sexuel, pour finalement les refouler au profit de l'affirmation de la communauté idéologique des figurants.

La communauté idéologique des figurants hollywoodiens est supportée par l'inscription d'un antagonisme dont est refoulée la référence à la pratique et à l'idéologie économique de la libre entreprise, réinscrit ainsi en termes érotiques (concurrence sexuelle), la finalité de la fiction (l'affirmation de cette communauté) impliquant en retour le refoulement du sexuel.

ex. 1 : dans *La tentatrice* de Fred Niblo (1926), Greta Garbo vampe et ruine un banquier français, abandonne son mari, tombe amoureuse d'un constructeur de barrage, suscite la jalousie d'un autre homme qui sabote le barrage, l'ingénieur et l'héroïne se retrouvant finalement, après plusieurs années d'oubli, à l'inauguration du barrage reconstruit (sur une scène qui n'est plus érotique).

ex. 2 : *Le cheval de fer* de Ford (1926) raconte l'histoire de la *jonction* de deux tronçons de chemin de fer, retardée par les actes de sabotage d'un traître, mû par la jalousie érotique. Le gain de la fiction n'y est explicitement pas autre chose que la réunion attendue de deux groupes déjà définis comme appartenant à la même communauté, scellée par la disparition d'un personnage qui ne la diffère que pour mieux confirmer son existence.

Il peut sembler étrange que la critique de cinéma humanisante ait constamment trouvé son aliment dans le western, et qu'elle fasse culminer l' « humanisme » du western dans des scènes de duel à mort. Mais l'analyse de la détermination symbolique de la scénographie occidentale réinscrite par la mise en scène classique permet aujourd'hui de mieux comprendre comment les effets de la représentation peuvent culminer dans des scènes d'extrême

violence, jusqu'à escamoter la mort, et, par le seul effet de la *succession* des plans raccordés par un regard, faire participer les antagonistes à une communauté idéologique qui tient à la seule inscription symbolique de la mise en scène. L'effet contradictoire de l'écriture de la mise en scène hollywoodienne, sans la compréhension duquel l'impact idéologique du western serait inintelligible, tient en fait à ce que, de par la règle de la succession des plans, le rapport oculaire des antagonistes scelle la communauté idéologique de ces représentants libres, et égaux en droit à la présence, en même temps qu'il permet d'escamoter, grâce à cette présence, l'indétermination de cet antagonisme, le manque d'inscription des références des figurants, jusqu'à permettre de ne faire des Indiens, par exemple, que les objets d'un fantasme d'agression plus ou moins érotisée.

Cela permet de poser, à titre opératoire, une double corrélation :

1) entre la valorisation idéologique de l'échange du regard (et de la parole) scellé par la règle de la succession des plans, et la fonction d'embrayeur fictionnel du personnage qui, par sa transgression (son manquement à la parole donnée, sa traîtrise), affirme finalement l'existence de la communauté, a place dans la fiction aux seules fins de sceller cette communauté ;

2) entre la référence, inscrite en termes de refoulement, à l'idéologie et aux effets de la libre-entreprise, comme dispute exaltante d'un territoire et menace d'éclatement d'un groupe, et l'inscription refoulée du sexuel, qui permet la résolution de l'une et de l'autre : les ennemis idéologiques sont mués en agresseurs érotisés, objets *a* susceptibles d'être à tout moment escamotés, et les troubles internes se résolvent par une castration généralisée.

On peut dire ainsi que, dans ces fictions, la communauté idéologique des figurants est établie sur le refoulement des déterminations économiques de leurs référents, et son inscription supportée par une économie symbolique du discours telle que *la même mise en scène permet soit d'actualiser cette communauté, soit de faire disparaître les porteurs de contradictions sans qu'ils laissent de trace, dans la mesure où leur inscription, purement idéologique, rend suffisamment crédible leur position d'embrayeurs évanouissants d'une fiction qui effaçant ainsi sa production, annule en même temps les effets du manichéisme qu'elle met en œuvre.*

Le cinéma moderne européen.

En se référant à ces quelques éléments et compte tenu de ces corrélations établies, encore une fois, à un très haut niveau de généralité, il est facile de relever dans un certain nombre de films européens parfois produits en réaction contre certaines normes stylistiques d'Hollywood et certains de leurs effets idéologiques, plusieurs constantes. Ces films (par exemples ceux de Bresson, *L'enfance nue*, *Kes*, *L'enfant sauvage*, *Le souffle au cœur*, *Le messager*, pour citer ceux ayant fait ici l'objet d'une étude), ont donc en commun un axe fictionnel qui est le plus souvent un enfant aux prises avec une succession de personnages avec lesquels ses rapports s'établissent sur le mode d'une incompréhension violente. Ce personnage ne lutte pas avec les autres à armes égales ; toujours donné explicitement comme « *sous-développé* » par rapport à eux (économiquement, intellectuellement, sexuellement), il lui arrive de prendre sur eux l'avantage *sur un autre terrain* que le leur, et il a également toujours la ressource (ressort constant de la fiction) de leur échapper en prenant la fuite.

Notons d'emblée, au regard de ce qui précède, que :

1) l'impossibilité de communiquer, l'impossibilité de s'intégrer à une communauté quelconque, constitue souvent l'un des prétextes idéologiques de ces films, et leur écriture, qui obéit encore aux normes classiques, inscrit, selon des modalités diverses, l'incompréhension comme son signifié majeur, qu'il s'agisse, comme chez Bresson, d'un non-reconnaissance réciproque du désir, d'une incompréhension linguistique (Truffaut), d'un style différent de comportement social, déterminé par l'appartenance des personnages à des classes sociales différentes (Losey), etc ;

2) cette incommunication, posée idéologiquement d'emblée, donne lieu à une inscription fictionnelle en forme de chassé-croisé qui inscrit précisément le rapport de l'enfant aux autres figurants comme *impossible*, les protagonistes ne se rencontrant jamais sur le même terrain, leur rapport n'ayant souvent ni enjeu défini dans la fiction, ni objet reconnu par les uns et les autres ; on peut dire ainsi, par rapport au cinéma hollywoodien, que ces fictions consistent en des rapports tels qu'aussi bien les rôles des différents figurants que les objets qui règlent leurs rapports linguistiques, économiques, érotiques, sont soumis à des *clivages* et à des *perversions* constantes de leur statut et de leur fonction référentiels (ex. : le rôle de Truffaut dans *L'enfant sauvage*, l'argent dans les films de Bresson, etc.) ;

3) il n'y a pas progrès dans les rapports, mais succession répétitive de scènes équivalentes au terme desquelles l'enfant n'est toujours pas intégré (au contraire, la fiction hollywoodienne résoud les antagonismes, annule les différences, planifie les situations, etc.).

C'est sans doute dans l'inscription du rapport de l'enfant aux autres comme impossible que se nouent les déterminations de ces films, généralement *traumatisants* et explicitement produits en vue de produire un tel effet de traumatisme, et il faudrait établir la corrélation entre l'inscription de ce rapport comme impossible et l'effet de traumatisme qui en résulte, pour comprendre comment ce qui suscite l'un détermine également l'autre.

Ce qui traumatise le spectateur n'est pas tant à chercher dans le contenu cruel ou scandaleux des situations référentielles évoquées par la fiction que dans le fait que leur inscription lui interdit, au cours de la lecture du film, de prendre en charge ces situations, de les articuler avec les systèmes de défenses, d'interdits, de revendications morales ou politiques qui lui permettraient soit d'en développer productivement la contradiction, soit de la refouler.

L'effet traumatique procède précisément du *défaut* d'inscription de ces situations soit dans un discours qui refoulerait idéologiquement la contradiction (ou les contradictions) qu'il pose comme faisant effet dans le réel (ce que faisait le cinéma hollywoodien en faisant intervenir l'institution réelle censée les résorber : la famille, l'armée, lieux où sévissent les effets, inscrits sur le mode du refoulement, de leur cadre social référentiel, de la libre-entreprise, résorbés au cours du même film), soit dans un discours qui exploiterait politiquement ces situations en pratiquant l'analyse des contradictions qui les déterminent dans le réel, c'est-à-dire les contradictions en acte dans le champ des institutions et des pratiques auxquelles ces situations se réfèrent.

Le modèle bressonien.

Dans tous ses films, Bresson est sans doute le cinéaste qui a entrepris avec le plus de rigueur, et en se soutenant des positions idéologiques les plus avouées, l'inscription d'un tel rapport impossible, et il est aussi un des premiers cinéastes d'après-guerre qui ait défini sa pratique en rupture par rapport au cinéma hollywoodien.

Dans ses films, un personnage solitaire se refuse soit à la communication, soit au rapport économique, soit au rapport sexuel, au titre d'un refus catégorique de faire, de la part des autres figurants, l'objet d'une définition en termes de statut social, soit d'être mué en objet de désir. Chaque fois, la demande d'amour, ou de désir mystique d'autre chose, formulés par ce personnage, constituent la cause de son refus et de la quête qu'elle précipite, c'est-à-dire l'embrayage même de la fiction.

D'autre part, l'inscription filmique des figurants bressoniens obéit à trois constantes :

1) ils ne sont généralement inscrits ni en pied, ni en « plan américain », mais *morcelés ;*

2) ils sont toujours désignés dans le discours du film comme les objets du regard d'un autre, le découpage de leur corps par le cadre connotant ainsi leur position fictive par les autres comme des objets ;

3) ils ne partagent généralement pas le même plan.

Le héros, l'héroïne bressonienne, sont ainsi désignés dans le discours du film comme objets du regard (du désir) des autres, irréductibles cependant, au regard du spectateur, à cette position imaginaire, dans la mesure où leur regard, dans la scénographie imaginaire comprise dans le rapport du spectateur au figurant, les institue comme réels-fictifs.

Grâce à son œil, le figurant bressonien échappe à sa position comme objet pour les autres figurants. Le démenti de cette position d'objet constitue en fait la finalité de la fiction bressonienne, exigeant la mise en œuvre, dans son discours filmique, de *l'effet de production* de ce figurant comme réel dans la scénographie (le regard), c'est-à-dire de *la connotation mystique du signifiant qui l'inscrit* (l'œil). Ainsi, les effets idéologiques du cinéma bressonien (l'élection spirituelle de ses héros) sont produits par la mise en œuvre d'un signifiant (l'œil) en perpétuel *excès* par rapport aux effets de la désignation fictive, par le regard des autres figurants, d'un figurant privilégié, désignation qui, par le re-marquage de la scénographie qui en supporte la fiction (les gros plans subjectifs), produit elle-même un re-marquage des effets idéologiques de cette scénographie : le représentant, en tant que réel-fictif « *transcende* » d'autant plus les effets fictionnels de sa désignation comme objet (c'est-à-dire comme corps désirable, ou même comme figure sociale déjà typée par l'iconographie) qu'il est davantage morcelé. D'où le fait que même sans l'inscription de l'œil, le cinéma bressonien produise automatiquement les effets idéologiques déterminés par l'ancrage de la connotation métaphysique de la représentation.

Mais Bresson ne se contente pas de profiter de ces effets de connotation. *Ecrivant* ses films, il constitue une série d' « objets partiels » (le sexe, les mots, l'argent, complètement interchangeables dans *Une femme douce*) auxquels ses personnages refusent la qualité de monnaie d'échange dans leurs rapports amoureux, dans la mesure où ils sont toujours inadéquats à leur demande. D'où le chassé-croisé qui s'instaure, par les effets de la mise en scène bressonienne, entre l'appel au voyeurisme et son interdit, par l'interférence des effets de sens du discours tenu par les figurants sur leurs rapports réciproques (en référence d'ailleurs presque toujours directe à des situations réelles), et des connotations métaphysiques de la scénographie réactivées (actualisées) par ces effets. Tout l'art de Bresson consiste en fait à *détourner ces effets de sens* (c'est-à-dire à interdire une lecture active de la surdétermination des rapports entre les figurants en référence aux déterminations de leurs propres référents) *au profit de ces connotations,* sans jamais en effectuer la réinscription, c'est-à-dire sans jamais se référer littéralement aux dispositifs codés qui les supportent (pas de réinscription de la scénographie chez Bresson), c'est-à-dire à détourner le spectateur des références réelles de ses situations fictionnelles pour le faire fantasmer sur les clichés idéologiques/névrotiques actualisés au moyen de ce détournement.



François Truffaut : *L'Enfant sauvage*

Les films cités plus haut mettent aussi en œuvre, dans des registres fictionnels plus variés, une stratégie signifiante qui produit de semblables effets idéologiques. C'est-à-dire que l'inscription de ces effets est supportée à la fois et par l'interaction réciproque de plusieurs éléments :

1) une scénographie discrètement soulignée, exclusivement dans le sens de ses effets métaphysiques traditionnels (accentuation systématique de la profondeur de champ dans *Le Messager, L'enfant sauvage, Kes,* etc.) ;

2) un suspens systématique des rapports (linguistiques, économiques, sexuels) du héros avec les autres figurants ;

3) l'inscription, *dans ce suspens,* d'effets de scène ou d'autres effets de sens obtenus par le détournement de l'inscription des déterminations du héros (déterminations initialement inscrites en référence à des situations réelles) au profit de la valorisation idéologique et névrotique de la position de rupture instaurée par ce suspens entre ce figurant et les autres.

Le problème est de savoir en quoi consiste ce suspens (quelles sont les références de la situation fictionnelle où il est produit), et en quoi consiste l'effet idéologique qui est *prévu d'avance* pour le combler, le comblement consistant en la substitution, à l'analyse défaillante ou refoulée des contradictions réelles auxquelles la situation de ce suspens se réfère, de la valorisation idéologique et névrotique de ses effets réels.

L'inscription et le fonctionnement idéologique de tous ces films impliquent la position initiale, par le cinéaste, d'une opposition entre au moins deux termes, qui, en dernière instance, gouverne idéologiquement son discours (chez Bresson, l'opposition entre le désir érotique et la revendication névrotique des idéaux chrétiens de la personne, assimilée à la demande d'amour), et dont l'inscription est telle que l'actualisation de ses effets, qui constituent le



Robert Bresson : *Au hasard, Balthazar*

message idéologique du film, est toujours obtenue :

1) par l'implicitation des références réelles de l'un des termes (pas de référence aux institutions et aux pratiques chrétiennes dans les films de Bresson), auxquelles sont substituées, par l'inscription, au moyen de situations et de clichés fictionnels, et de codes spécifiques (scénographiques par ex.) des effets de connotation qui permettent au spectateur de nommer ce qui n'est pas décrit, pas dénoté dans la fiction : effets scénographiques, cadre naturel, intérieurs « jansénistes », bruits raréfiés, type des acteurs, etc. ;

2) par une inscription de l'autre telle que son suspens (l'évitement de l'actualisation du rapport érotique chez Bresson) suscite un effet de contradiction entre l'évocation des situations référentielles de ces rapports suspendus (situations référentielles qui peuvent être personnelles ou constituer un cliché d'époque : le culte de la nymphette, chez Bresson, Rohmer, etc.) et ce qui, au point même de la suspension du rapport, s'actualise comme effet de connotation de la scène, par le fait même de la suspension des rapports qui y sont inscrits, par le décalage introduit par cette suspension entre la reconnaissance des références réelles de la situation, et l'appel aux références idéologiques susceptibles de « sauver » cette situation, de l'idéaliser, de combler imaginairement les frustrations réelles qu'elle évoque, d'interdire toute allusion directe aux fantasmes ou aux pratiques réelles causes de son inscription.

La connotation vient donc là, comme par hasard escamoter les références réelles de ces situations (qu'il s'agisse de fantasmes ou de pratiques effectives) : ni Bresson, ni Truffaut ne tiennent ni ne tiendront jamais aucun discours effectif sur leurs rapports avec leurs acteurs, ni sur les situations extérieures au film auxquelles ils pourraient se référer s'ils voulaient en discourir.

Mais surtout, de par les effets de la position privilégiée du figurant (par sa place dans la scé-

nographie, par la valorisation idéologique de son référent réel : les enfants, les jeunes filles, etc.), ces effets de connotation instaurent une véritable distorsion entre l'*excédent* que cette position privilégiée inscrit dans l'économie de la fiction que ce figurant embraye, et le *défaut* d'inscription de ses rapports avec les autres figurants.

Par défaut, il faut entendre :

— une plus grande pauvreté que les personnages environnants (*Kes, Mouchette*), un état de virginité contrastant avec la violence des situations ou l'âge des partenaires érotiques (les jeunes filles de Bresson), une immaturation psychologique et intellectuelle (*L'enfant sauvage*), des vêtements ridicules et une gaucherie dénotées comme style d'une classe sociale (*Le messager*), etc.

Et par excédent :

— plus de savoir, ou plutôt, un savoir autre que celui des autres (*Kes*), plus de vélocité (*L'enfant sauvage*), plus de sensibilité (*Mouchette*), etc.

Si la connotation vient escamoter les références réelles des situations fictionnelles, si elle interdit au spectateur de s'y reporter, même lorsque la matière référentielle du film apparaît constituée par des situations sociales, sexuelles, réelles (contemporaines dans *Kes*, historiques et soigneusement reconstituées dans *Le messager*), son principal effet consiste presque toujours en *une proposition idéologique en forme d'opposition* qui institue le personnage privilégié de la fiction comme irréductible à ses déterminations dans la fiction, c'est-à-dire, implicitement, comme irréductible à ce qui reste défini idéologiquement comme une situation fictionnelle en référence directe à une situation sociale, sexuelle, réelle. Autrement dit, dans ces films, la référence réelle des situations fictionnelles est politiquement escamotée (par le manque d'inscription de leurs déterminations dans la réalité), et « esthétiquement » conservée, par les effets de transparence et de transitivité du discours filmique, comme dans le cinéma hollywoodien. *Mais elle n'est pas conservée pour le même usage idéologique*, ni d'abord dans le même contexte idéologique que celui du cinéma hollywoodien : d'une époque historique et d'une société à l'autre, l'image est passée du statut de réel au statut de semblant (*faux-semblant*). Et tout le discours idéologique de ces films profite également de cette transformation qu'ils n'inscrivent pas.

Le réel et le semblant

Si les références de la fiction hollywoodienne sont d'abord les institutions sociales, les pratiques normales, et les discours idéologiques tenus sur les unes et les autres dans le cadre d'une société où les luttes engendrées par les rapports de production n'étaient pas encore réfléchies ni politiquement orientées en termes de luttes de classes, celles du cinéma moderne européen sont le plus souvent des institutions marginales, des pratiques « déviantes », et les fantasmes idéologico-névrotiques entretenus sur elles par leurs producteurs, qui travaillent dans des sociétés où ces luttes sont réfléchies et orientées en termes de luttes de classes.

Il est sans doute encore trop tôt pour prétendre avancer très loin dans cette direction théorique, mais on peut poser déjà un rapport de causalité entre :

1) la transparence d'un discours cinématographique qui produisit la mise en scène idéalisée des institutions d'une société et le fait que les producteurs n'y revendiquaient pas une position de rupture (et corrélativement n'inscrivaient dans leurs produits aucune trace de leur travail) ;

2) d'autre part, en rupture avec cette pratique cinématographique connotée comme « bourgeoise », l'inscription, par les cinéastes de la « nouvelle vague » européenne, de multiples traces de leur travail de production, dont l'un des aspects a été le recours à diverses pratiques iconiques bannies de la mise en scène hollywoodienne, et celui, en particulier, dans le contexte politique de leur travail, aux affiches publicitaires, est à mettre en rapport avec leurs prises de position de classe. Il y a historiquement corrélation entre la mise en accusation de l'imagerie bourgeoise, la rupture des cinéastes européens avec les normes du cinéma hollywoodien, l'inscription des images publicitaires dans les films à des fins d'accusation politique d'une imagerie désormais connotée comme faux-semblant, la revendication d'une pratique spécifique en référence aux autres pratiques iconiques, etc., l'usage des images comme caricatures et comme signatures.

Il est évident qu'ensuite cette transformation a donné lieu à des pratiques filmiques diversement orientées théoriquement et politiquement.

Toujours est-il que les films dont il est ici question (et bien plus encore un film comme *Le Conformiste*, qui amalgame l'ensemble de leurs effets dans un semblant de discours politique) profitent au maximum de la confusion qui règne encore actuellement entre la connotation désormais politique de la figuration bourgeoise comme faux-semblant, et la récupération « artistique » de la production signifiante (réduite à sa valeur de signature) des cinéastes en rupture idéologique, politique, esthétique, avec le cinéma classique, d'autant plus que l'écriture de ces films sauve en fait les effets et l'idéologie de la transparence et de la transitivité du discours du cinéma classique, en instaurant une confusion entre la connotation de figuration bourgeoise et de son référent social réel (les bourgeois) comme faux-semblants, réduisant ainsi les effets productifs de leur travail (l'inscription des références iconiques) à redoubler le discours tenu, selon les normes du cinéma classique, sur ces référents réels (cf. toujours, *Le Conformiste*).

Les effets de cette connotation, et cette confusion entre les figurants et les référents, sont *supportés*

et entretenus par l'inscription en position privilégiée du héros du film qui échappe aux premiers tout en entretenant la seconde dans la mesure où le cinéaste l'inscrit comme le messager de sa revendication idéologique de rupture, et où le spectateur se fantasme névrotiquement dans son rôle.

Le souffle au cœur par exemple a été élu par la critique parisienne « de gauche » comme un film politique violent par *un effet* de *discours* dont la réussite confirme et, dans une certaine mesure explique ceux produits par tous ces autres films : la position privilégiée du héros induit le spectateur à prendre ses désirs pour de la réalité (être cet autre, exister au lieu de ce figurant qui occupe imaginairement dans la représentation la place du réel), à prendre le film pour la réalité de cet autre (cette succession de clichés bourgeois qui deviennent la bourgeoisie réelle), et à déduire de l'oppression qu'il éprouve à être confronté à cette figuration qui ne l'oppresse que parce qu'il ne voit qu'elle, parce qu'il se fantasme dans le rôle du personnage-témoin de la fiction qu'il embraye, la portée politique réelle du film.

La réussite idéologique de tous ces films tient à ce que leur discours, l'économie de leur fiction, ménage au spectateur la place du réel, à lui désignée par le personnage auquel il s'identifie et qui désigne lui-même, par sa perpétuelle échappée vers autre chose, par sa position marginale par rapport à tous les autres figurants, un réel autre que la réalité que la fiction semble pourtant lui assigner (celle des déterminations réelles de son référent et des référents des autres figurants). *Monopolisant* ainsi la place que chacun, dans la fiction hollywodienne pouvait tour à tour (successivement) occuper (le devant de la scène), le figurant privilégié de ces films est inscrit dans une transformation surdéterminée idéologiquement, politiquement et névrotiquement, du système fictionnel dont il fait cependant persister les normes scripturales (transparence et transitivité). Résidu d'une fiction qui se réfère directement aux pratiques de la société réelle, en trop, marginal, il est connoté comme son supplément d'âme (Bresson, Truffaut), comme le porteur de son espérance révolutionnaire (l'enfant de *Kes*), etc., et occupe à ce titre le devant d'une scène (qui, dans *Le conformiste,* n'est inscrite comme rien moins que celle de l'histoire) où défilent les acteurs d'un drame *qu'il ne comprend généralement pas*, qui ne le concerne pas même quand il l'affecte (*Le Messager, Le Souffle au cœur*), mais dont son regard donne au spectateur l'illusion de déchaîner la vérité, et de dénoncer les faux-semblants. Le gain idéologique de cette écriture est en effet bien celui-ci : réduire les pratiques des personnages de la fiction, confondues avec celles de leurs référents, à de faux-semblants, et les désigner (les dénoncer, les définir) comme tels sans discourir sur les déterminations de ces référents ni s'interroger sur les déterminations des connotations de ces figurants (à suivre).

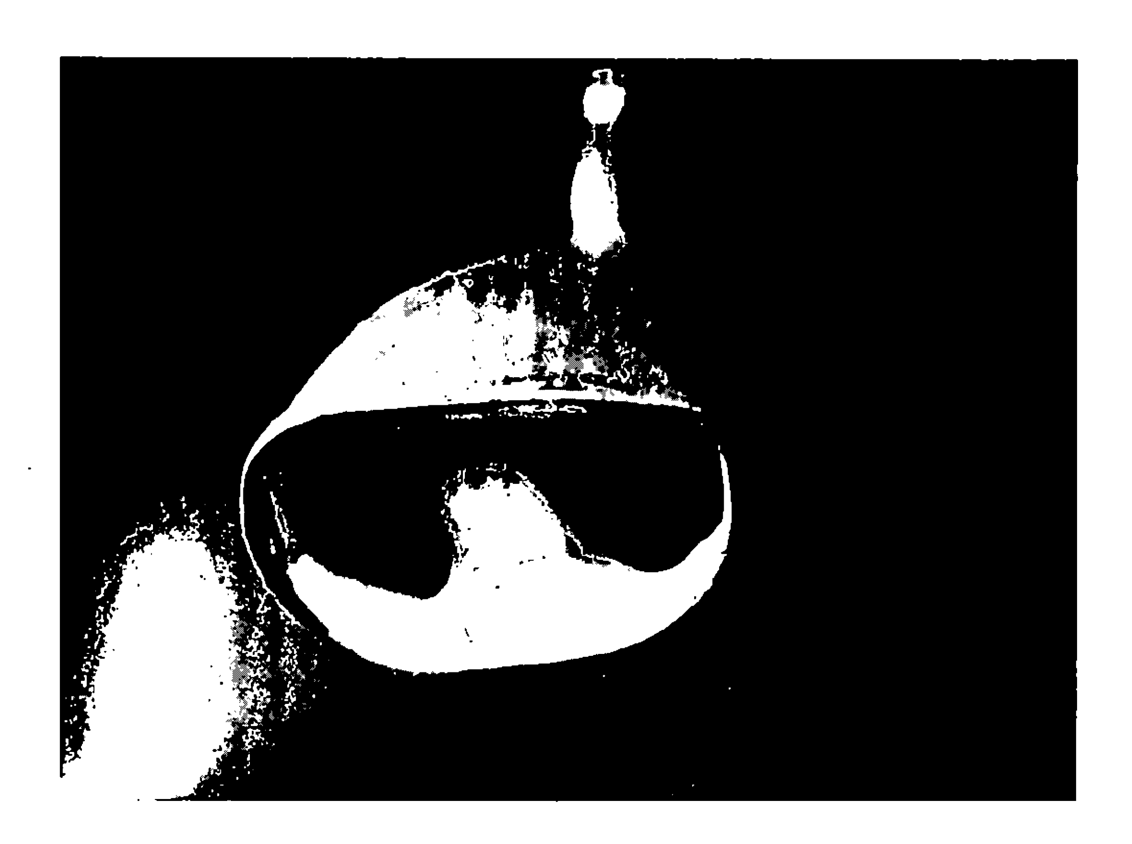
Jean-Pierre OUDART.

Les Cahiers du Cinéma
ont le plaisir d'annoncer à leurs lecteurs
la parution, prévue en mars 1972, du tome I des
Œuvres choisies de S. M. Eisenstein

Ce premier volume, consacré à des textes théoriques, comprendra :

Le montage des attractions (Inédit en français)
Bela oublie les ciseaux (Inédit)
Les deux crânes d'Alexandre de Macédoine (Inédit)
Notre "Octobre" (Inédit)
Perspectives
La quatrième dimension au cinéma (Inédit)
Hors-cadre
De la forme du scénario (Inédit)
Dans l'intérêt de la forme (Inédit)
"Servez-vous !" (Inédit)
C'est Pantagruel qui naîtra (Inédit)
"Eh !" - de la pureté du langage cinématographique
Discours prononcé à la conférence générale des travailleurs de la cinématographie soviétique (Inédit)
Les loups et les brebis
Pouchkine et le cinéma - Préface (Inédit)
En gros plan

Cette édition,
la première établie à partir des "Œuvres choisies"
en 6 volumes parues à Moscou,
est également la seule réalisée
avec l'accord du Cabinet Eisenstein de Moscou.
Elle sera publiée en collaboration avec
Christian Bourgois Éditeur





En haut, le bec de l'écrémeuse dans la fameuse séquence « extatique » de La Ligne générale. *Ou l'effet de mort du gros plan dans un contexte, ou une chaîne séquentielle, qui en principe devrait l'exclure. Ces premières gouttes de « lait » pulsant au bec de l'écrémeuse ne provoquent, dans le montage très explicite d'E., un effet de libération extatique, de jouissance, que par l'enchaînement dialectique de fragments qui, isolés tel ce photogramme, sont surtout angoissants, renvoient clairement à l'angoisse de castration et du corps morcelé. On notera :* 1) *la très lisible surdétermination érotique de ce plan (bouche baillante/regard voilé/méat ouvert)* 2) *l'évaporation dans ce photogramme de tout sens obvie, presque, sous une obtusité menaçante, « cela même », n'écrivait pas en vain Roland Barthes dans* Le Troisième sens, *« dont a pu parler Georges Bataille, singulièrement dans ce texte de* Documents *qui situe pour moi l'une des régions possibles du sens obtus :* Le gros orteil de la Reine *(je ne me rappelle pas le titre exact) » (CdC* 222) (1).

En bas, le téléphone de La Glace à trois faces, *d'Epstein. Le cadrage très étudié coupe le visage au niveau d'un œil tandis que l'autre, par l'abaissement du regard, re-marque l'espace dramatique inscrit par le « face à face » de la bouche et du téléphone. Gros plan dramatique, c'est-à-dire (se) soutenant (d')une profondeur imaginaire de la fiction.*

---

(1) « Obtus », ce mot est utilisé par Bataille même. Dans les dernières lignes de L'Expérience intérieure *: « Le sérieux a seul un sens : le jeu, qui n'en a pas, n'est sérieux que dans la mesure où « l'absence de sens est aussi un sens », mais toujours égaré dans la nuit d'un non-sens indifférent. Le sérieux, la mort et la douleur, en fondent la vérité obtuse. Mais le sérieux de la mort et de la douleur est la servilité de la pensée. »*

Le Gros Orteil

(" Réalité " de la dénotation, 2)

par Pascal Bonitzer

« On est ainsi amené à s'interroger sur cette « notion » de gros plan telle qu'elle circule dans le discours technique et critique sans poser autrement de questions, de « plein droit », s'y présentant comme une « unité de langage » alors qu'aucun « gros plan » ne s'inscrit comme tel dans les textes filmiques, qu'ils y sont tous non seulement comme réseau de signifiants, ensemble complexe, mais qu'encore ils sont pris dans des chaînes signifiantes qui à la fois les englobent et les traversent, les structurent. » (Jean-Louis Comolli).

Lorsque Comolli, dans la troisième partie de « Technique et idéologie », analyse dans une histoire du cinéma linéaire et comptable le mythe de « la première fois », on ne peut manquer d'être frappé de l'exemple choisi et que soit en question, entre tous les types de plans « tels que nous les connaissons » (pour employer la formulation de Mitry), précisément le gros plan. Aucun historien n'aurait l'idée, selon l'apparence, de discuter de l'apparition du « premier plan d'ensemble », ou du « premier plan moyen ». Si l'on se reporte au texte de Mitry (*Esthétique et psychologie du cinéma* I, p. 162), on remarque que la discussion sur l'origine et l'histoire du gros plan intervient très abruptement, à la suite d'un développement « théorique » sur le montage où se trouve affirmé que « la signification obtenue par la relation de deux images rapportées l'une à l'autre implique une signification première qui est celle de ces images elles-mêmes » (sic). L'intervention de l'histoire du gros plan (qui se justifie, si l'on peut dire, par cette seule phrase : « Dans le montage, le gros plan — surtout le gros plan de détails — joue un rôle particulièrement efficace »), loin de démontrer cette affirmation très lourde de conséquences, s'y substitue tout simplement et « oublie » jusqu'au mot même de montage, qu'on

ne reverra plus jusqu'à la fin du chapitre. La recherche historisante dont le gros plan est l'objet (« Dans le montage, le gros plan /.../ joue un rôle particulièrement efficace. / *Mais il n'a pas joué toujours le rôle que nous lui connaissons aujourd'hui* », et se dévide aussitôt la bobine généalogique) vient donc recouvrir, refouler, une discussion théorique sur la relation des images entre elles, sur le montage. Le « gros plan » joue ainsi comme symptôme, dans le discours de l'historien-esthéticien-psychologue, d'une résistance radicale à penser l'hétérogénéité du texte filmique, sa production comme effraction et fragmentation. Dans toute histoire ou esthétique idéaliste du cinéma, la scène filmique doit être continue, ce qui veut dire qu'elle doit constituer le film comme un tout.

Le « gros plan » se substitue donc dans le texte de Mitry au montage en tant 1) qu'il en est la métonymie (le déplacement) du fait qu'il s'indique comme fragment, 2) qu'il est constitué d'emblée par son appellation technique comme la partie d'un tout, ce qui permet d'escamoter le problème. En effet le tout du film c'est pour Mitry le drame, la narration, par rapport à quoi le montage ne vient qu'en second, en supplément : « Grâce au montage l'image suggère, sous-entend autre chose que ce qu'elle montre, mais ce qu'elle montre doit *déjà* [c'est Mitry qui souligne] avoir un sens (une signification psychologique, ou simplement descriptive) qui contribue au développement de l'action, à la compréhension du drame. » A partir de cette position, le gros plan va donc jouer dans le discours de Mitry un rôle étrange et dangereux. Dangereux, pour le discours de Mitry, parce que l'éclectisme de celui-ci l'empêche de l'exclure en principe, bien que son affirmation de la plénitude sémantique de l'image et du privilège du « drame » l'empêche également de l'inclure dans le tout du film. Dangereux non seulement parce que le gros plan mutile le champ, fragmente la scène, mais d'abord et surtout parce que — Mitry ne peut pas ne pas le voir, bien qu'il se soit privé des moyens de le comprendre — *il ne signifie pas en lui-même*, il est précisément la négation de toute « signification première » qui serait celle de « l'image elle-même ».

La discussion historisante sur le gros plan n'a alors pas d'autre sens que celui de résorber la fragmentation qu'il indique, fragmentation irréductible à toute totalisation narrative (et qui littéralement excède, épuise, use la narration et la prétendue narrativité filmique). Il s'agit de réinvestir le gros plan, autrement dit l'image fragmentaire, dans l'histoire téléologique de la narrativité filmique, dans cette histoire où « Ince et Griffith, les premiers, incorporèrent le gros plan dans l'action » et qui *s'achève* avec « le gros plan tel que nous le connaissons ». Dans cette histoire continue de la continuité, le gros plan doit d'abord intervenir comme un élément étranger, comme un facteur de déséquilibre ; Mitry pose une époque primitive du récit filmique, antérieure ou contemporaine de la maîtrise d'Ince et Griffith, où « *il n'y avait pas continuité du plan d'ensemble au premier plan ;* il y avait seulement *répétition* » (c'est Mitry qui souligne), et où le gros plan « n'était qu'un *supplément* (c'est moi qui souligne) non incorporé dans le mouvement général ». Le gros plan est ainsi le supplément du drame, de la scène filmique dont il entame la primitive intégrité (en l'espèce du plan d'ensemble) et la continuité diachronique.

On sait ce qu'il faut penser du supplément et de la supplémentarité ; le supplément « a toujours déjà *entamé* la présence, y a toujours déjà inscrit l'espace de la répétition et du dédoublement de soi », « la logique de la supplémentarité /.../ veut que le dehors soit dedans, que l'autre et le manque viennent s'ajouter comme un plus qui remplace un moins, que ce qui s'ajoute à quelque chose tienne lieu du défaut de cette chose, que le défaut, comme dehors du dedans, soit déjà au-dedans du dedans, etc. » (J. Derrida, *De la grammatologie*). Tel, dans le texte de Mitry, le gros plan.

Le gros plan est le supplément de la scène filmique en tant que celle-ci relève (de) la scène théâtrale et, en ce sens, substitue à l'œil « vivant » du spectateur de théâtre l'œil mécanique de la caméra, c'est-à-dire la rigidité du point de vue (on parle ici, bien sûr, de ce cinéma « primitif », quasi-sauvage, « avant » Griffith, « avant » la domestication narrative du montage : bref de ce cinéma des origines sur lequel revient, nécessairement, toute histoire téléologique, toute histoire du Sens cinématographique). Le gros plan est alors ce qui permet au jeu facial expressif de l'acteur de n'être pas perdu pour le spectateur dans la généralité de la scène :

> « Comme à cette époque les nuances ne pouvaient être données que par les acteurs, il fallait ou bien que tel comédien exagérât son geste comme au théâtre où il doit « passer la rampe », ou bien grossir son visage afin d'en rendre sensibles les plus subtils bouleversements. Mais *il n'y avait pas continuité du plan d'ensemble au premier plan ;* il y avait seulement *répétition.* /.../ Le gros plan n'était donc qu'une manière de faire voir de plus près ce qui venait d'être vu et de souligner ce qui aurait pu échapper à la sagacité du spectateur. Ce n'était qu'un supplément non incorporé dans le mouvement général. D'où un piétinement continuel insupportable aujourd'hui lorsqu'on revoit ces anciens films. /.../ Ince et Griffith, les premiers, incorporèrent le gros plan dans l'action. Ils ne l'utilisèrent jamais comme un simple moyen de répétition. »

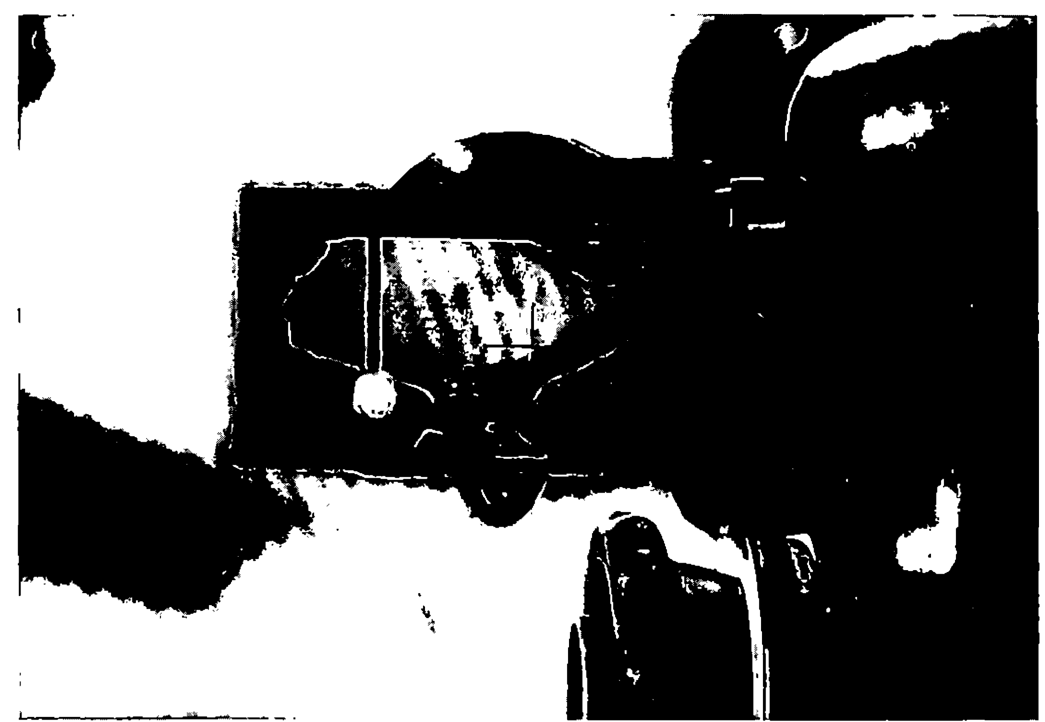
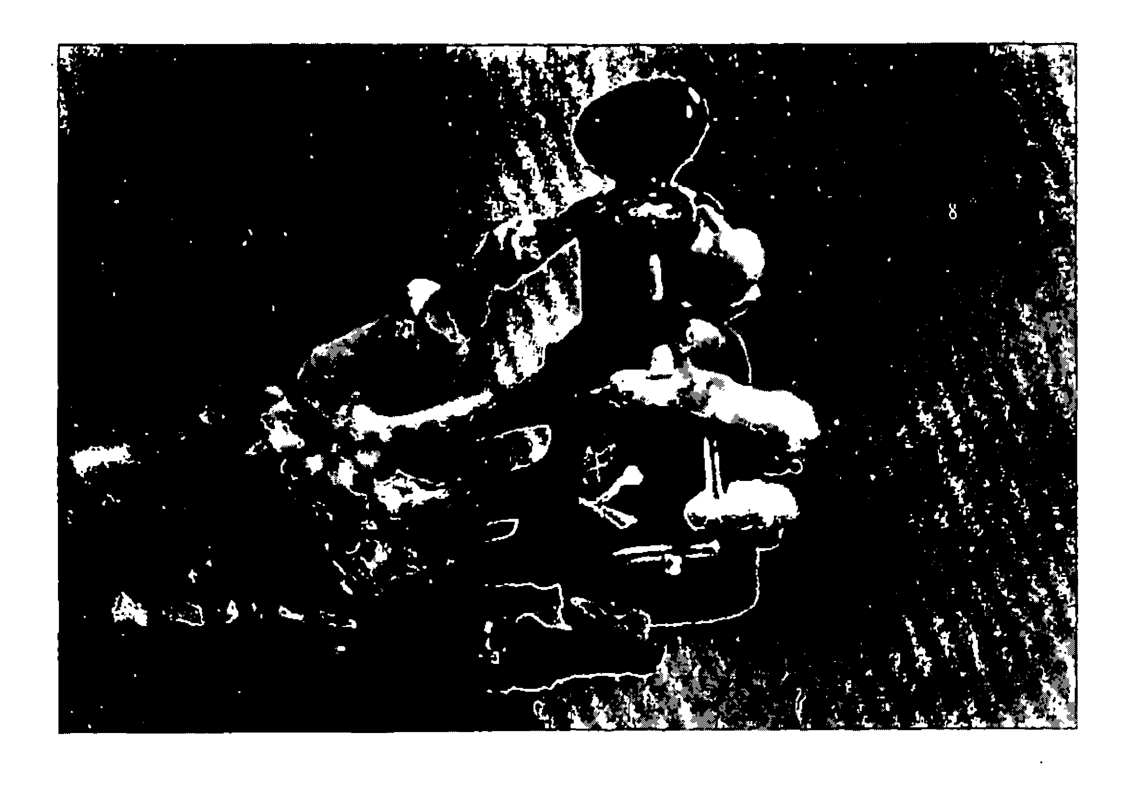


Photo Georges Pierre



En haut, photo de tournage de La femme mariée. *La disposition ou l'écriture du gros plan : sur le champ évidé par la blancheur du drap, les deux bras ajointés tracent un hiéroglyphe en lui-même illisible : le sens ne consiste pas dans ce plan, on ne saurait dire même s'il s'inscrit « avant » ou « après » l'amour, ou dans un autre contexte.* C'est un intervalle. *La signifiance en est théorisée et systématisée dans* Luttes en Italie *(cf. précisément les plans sur « la sexualité »).*

Un photogramme de Vampyr, *de Dreyer : le sens au contraire y consiste, lourdement. Fragment métonymique d'une image allégorique (le squelette du Tarot), la main squelettique marque en outre la séquence narrative dans laquelle elle s'inscrit de sa matière éminemment désagréable, malaisante, à la limite de l'informe, et en comparaison de quoi la netteté plastique et diégétique de la fiole de poison, avec les effets de réel de ses reflets lumineux, est, du point de vue de l'hystérie dramatique, rassurante (mais, justement, suspendue et comme raturée par la main osseuse qui la tient — mal).*

Je précise ici que si beaucoup de ces gros plans sont dénotés ou connotés macabrement, cela ne résulte pas d'un choix délibéré, choix du reste restreint par la relative rareté des gros plans (sauf ceux, en général insignifiants, des visages de stars) dans les photothèques.





Deux photogrammes d'Eisenstein, et deux utilisations contradictoires du gros plan (« basse » et « haute »). *La viande avariée du* Potemkine : *le lorgnon, ou l'inscription de l'œil comme* hymen *entre le pouce et les vers : ici plus encore qu'ailleurs se référer au texte du* Gros orteil, *à la chaine pénis/œil/bouche/excrément. Ce que signifie le gros plan, c'est qu'à la limite l'œil s'avale ou se vomit lui-même, l'opposition sujet/objet, dedans/dehors cesse d'être pertinente. La substitution de l'œil, qui transgresse cette opposition (orteil/bouche) est ici déplacée par l'insertion du lorgnon qui re-marque métonymiquement l'œil, le regard, d'un effet de maîtrise dérisoire ; signifiant de classe, le lorgnon inscrit l'illusion de maîtrise de la bourgeoisie sur le grouillement anonyme de la pourriture vivante qui va la submerger, qu'elle ira « rejoindre ».* Schefer : *« ...le signifiant est ce dont les vers s'occupent activement »* (*Les couleurs renversées / la buée in CC* 230).

Ivan le Terrible : *La Reine, sans gros orteil cette fois, au moment de boire le poison. Gros plan « classique », idéalisé, lumineux, avec le fétichisme du regard rayonnant dans la pureté du visage. Une différence cependant, infime et décisive : le côté légèrement excessif de cette idéalisation, de l'immobilité solaire du regard, à la limite de l'égarement et de la parodie. Comme si le seul cadrage ne suffisait pas à valoriser ce visage, il est doublement enchassé par le tissu blanc de la coiffe (et sa connotation funèbre) et les bords du diadème et de la coupe mortelle. Rôle dramatique de la bouche, sous l'immobilité rayonnante du regard.*

Tout se passe donc dans cette histoire comme si le cinéma était de tout temps fait pour « l'action », la narration, le drame, comme s'il ne s'agissait que de résorber les effets de répétition et de piétinement dans une continuité, de réduire la fracture de la scène ; d'homogénéiser la scène selon l'économie du drame. *Dans cette perspective, le gros plan, appelé par cette économie même, y est toujours saisi comme extérieur à elle.* Il faut « incorporer » le gros plan. Ce fantasme d'incorporation, rationalisé chez Mitry, s'inscrit clairement sur le mode du cannibalisme oral et du délire religieux chez Epstein, dans sa célèbre apologie du gros plan de *Bonjour, Cinéma* (1920) :

> « Mais il faut y introduire le gros plan, ou sinon c'est volontairement handicaper un genre. /.../ Le gros plan modifie le drame par l'impression de proximité. La douleur est à portée de main. Si j'étends le bras, je te touche, intimité. Je compte les cils de cette souffrance. Je pourrais avoir le goût de ses larmes. Jamais un visage ne s'est encore ainsi penché sur le mien. Au plus près il me talonne, et c'est moi qui le poursuis front contre front. Ce n'est même pas vrai qu'il y ait de l'air entre nous ; je le mange. Il est en moi comme un sacrement. » (1)

Cette introjection exaltée du gros plan dans le fantasme cinématographique d'Epstein est très ambiguë. « Manger » le gros plan, c'est d'une certaine manière le faire disparaître. Mais pour quelle raison ? C'est que, à l'évidence, la réciproque peut être vraie : « Au plus près il me talonne ». Le supplément est dangereux, est toujours un dangereux supplément (cf. *De la grammatologie*).

Dans le cas qui nous occupe, il n'est pas d'autre danger que celui de l'éclatement de l'unité de la scène filmique, de son morcellement ; ou, ce qui revient au même, celui de l'aveuglement du sujet de la vision spectatorielle, par définition maître du champ et de la scène. Le gros plan (et il est significatif qu'on en parle surtout comme d'un plan de visage ou d'objet) implique nécessairement, implique la nécessité, non de la « photogénie » d'Epstein (qui ne veut voir que le plan « en soi » et relève d'un fantasme de maîtrise : « je compte les cils de cette souffrance »), mais de la relation dynamique (de la *chaîne*) des plans compris comme fragments. On peut toujours considérer, *in abstracto*, le gros plan comme l'extension du pouvoir de la vue « vers l'intérieur », comme une illimitation du champ dans sa division. Mais, en pratique, c'est-à-dire aussi bien dans l'économie narrative qui suscite ces « théories », cela ne répond pas à grand chose parce que la maîtrise de la vue impliquée par cette économie dépend d'un étalon très précis des distances, de l'échelle théorique des plans : *le corps humain spécularisé* (d'où la surdétermination idéologique de la notion même de *gros plan*). Epstein est ainsi obligé, dans sa valorisation du gros plan « en soi », d'y engouffrer paradoxalement tous les autres types de plan, toute l'échelle :

> « Le gros plan limite et dirige l'attention. /.../ Je n'ai le droit de penser à rien autre qu'à ce téléphone. C'est un monstre, une tour et un personnage. /.../ Autour de ce pylône, les destinées tournent et y entrent et en sortent comme d'un pigeonnier acoustique ». (Op. cit.).

Le gros plan détruit ainsi, en l'absorbant, l'échelle des plans ; dans la transgression des distances qu'il impose à l'œil, il en défait la hiérarchie ; saisi en gros plan dans le fantasme d'Epstein le téléphone devient monstre, tour, personnage, pylône, pigeonnier. Le gros plan entame dans son texte la substitution métaphorique.

Si donc le gros plan nous intéresse, on l'aura compris, ce n'est pas en tant que tel, « en lui-même », selon une acception « photogénique » (photologique). Mais bien parce qu'il marque et re-marque la discontinuité de l'espace filmique et emporte la vision, l'image, dans le mouvement substitutif de l'écriture. Dans ses effets de coupure, de franchissement décalé, d'effraction (c'est-à-dire aussi dans un certain *usage* du gros plan) : ainsi du corps qu'il prend en écharpe, car si sa raison la plus *élevée* est de sertir un beau visage, d'en décompter la souffrance et l'éclat dans les cils, etc., il devient facteur d'angoisse lorsqu'il s'égare vers de plus basses régions, celle par exemple du gros orteil. Il ne reste plus alors « qu'à écarquiller les yeux »... Le gros orteil « toujours plus ou moins taré et humiliant », analogue, écrit Georges Bataille (*Œuvres complètes* I, p. 203),

1) On remarquera le quasi-lapsus du mot *sacrement*. L'excrément qui s'y laisse lire en transparence branche directement, et de toute nécessité, le texte d'Epstein et le fantasme du gros plan sur le texte de Bataille (qui en constitue la théorie), et précisément sur cet article de « Documents » intitulé « Le gros orteil », que je cite plus loin. Le gros orteil est une métaphore assez claire où se condensent le pénis et l'excrément : « L'aspect hideusement cadavérique et en même temps criard et orgueilleux du gros orteil /.../ donne une expression suraiguë au désordre du corps humain, œuvre d'une discorde violente des organes. / La forme du gros orteil n'est cependant pas spécifiquement monstrueuse : en cela il est différent d'autres parties du corps, l'intérieur d'une bouche grande ouverte par exemple. » (*Œuvres complètes* I, p. 203). Il devient évident, à partir de là, que la sublimation forcenée du texte d'Epstein, braqué sur l'idéale beauté d'un visage (qu'on imagine difficilement autre que féminin) refoule mal une séduction beaucoup plus basse, la séduction, si l'on veut, du gros orteil, qu'implique fatalement le gros plan dès qu'il est fétichisé. « Le sens de cet article, conclut Bataille, repose dans une insistance à mettre en cause directement et explicitement *ce qui séduit*, sans tenir compte de la cuisine poétique, qui n'est en définitive qu'un détournement /.../. Un retour à la réalité n'implique aucune acceptation nouvelle, mais cela veut dire qu'on est séduit bassement, sans transposition et jusqu'à en crier, en écarquillant les yeux : les écarquillant ainsi devant un gros orteil. » (Naturellement, lire en chaîne la bouche grande ouverte, l'œil écarquillé ; dans cette chaîne le texte d'Epstein *sans le savoir* est pris).

« à la chute brutale d'un homme, ce qui revient à dire à la mort ».

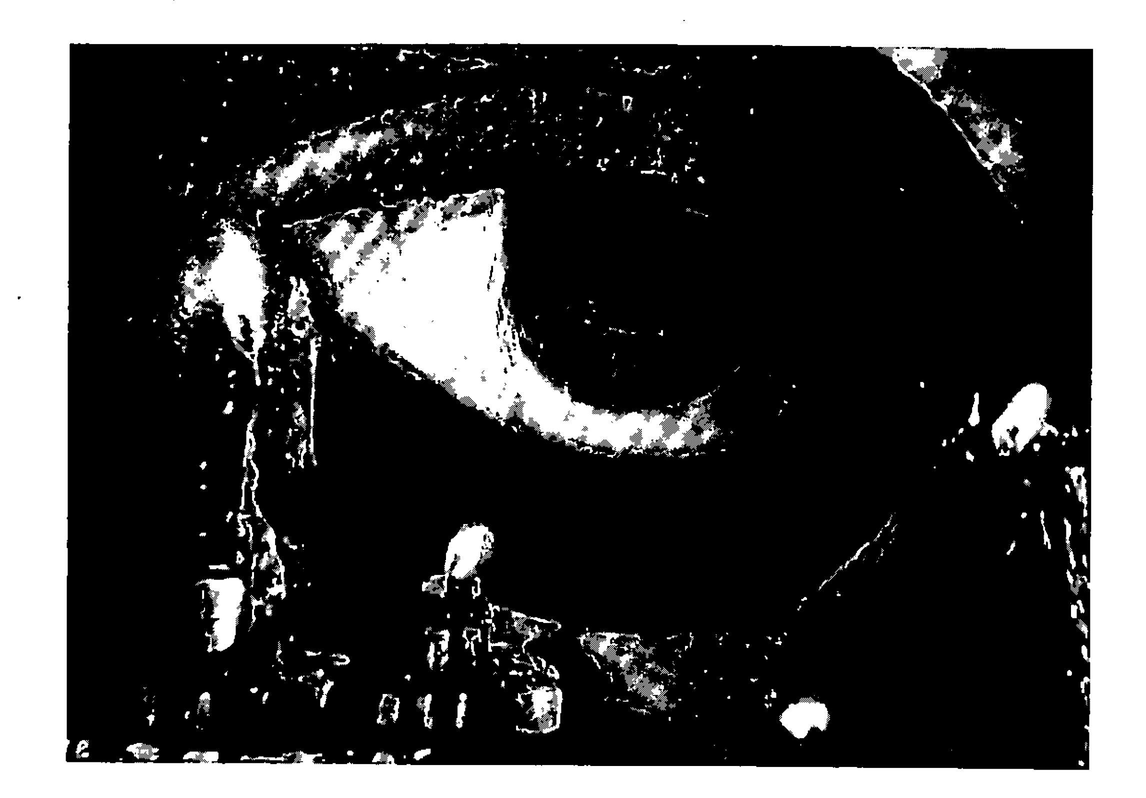
Jusque dans sa valorisation plus ou moins égarée par Epstein, c'est cet effet de mort, ou de coupure, qui sollicite mais se trouve occulté dans le gros plan, « le plan le plus partiel et le plus fragmentaire » (Metz), soit le plan sur lequel doit achopper toute pensée de l'image ou du film comme totalité, parce que, absolument parlant, le gros plan n'est ni plus ni moins partiel et fragmentaire que n'importe quel autre type de plan, mais qu'à l'inverse des autres il est toujours ou presque *lu* comme fragment (d'où le malaise des spectateurs au début de son usage).

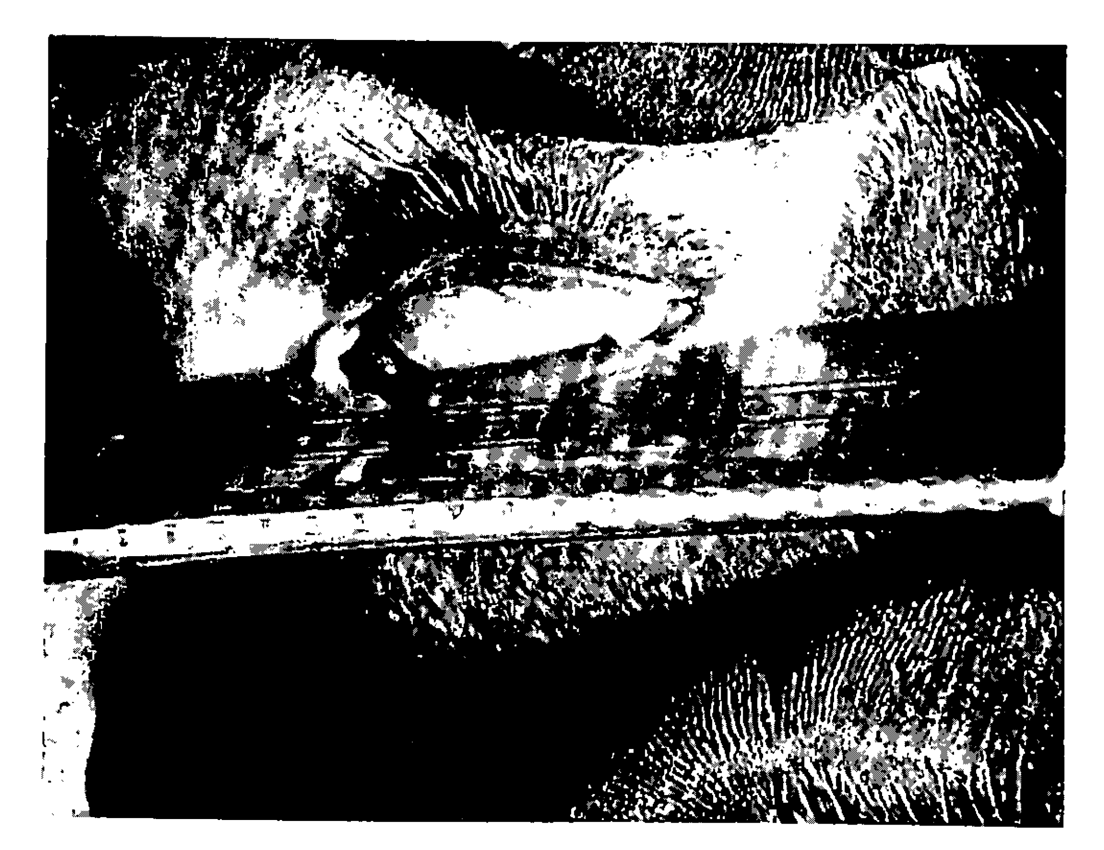
Et si le gros plan a exercé sur les avant-gardes (pas seulement celles des années 20-30, Eisenstein, Vertov, Bunuel [2], mais aujourd'hui avec le groupe Dziga Vertov) une séduction non négligeable, a joué dans leur pratique de montage un rôle considérable, pour la même raison, il a systématiquement été l'objet d'une réduction dans la pratique et l'idéologie du cinéma classique (hollywoodien, néo-réaliste, etc.). Selon cette idéologie, repérable à son plus haut niveau de cohérence dans les textes de Bazin, le cinéma ayant pour fin de reproduire la « réalité », la « nature », ou ce qui revient au même de s'y substituer (c'est la différence absolue établie par Bazin entre cinéma et théâtre : l'écran doit absorber la « nature », la scène théâtrale s'y soustraire radicalement), et la « nature » n'étant *rien d'autre*, dans cette conception, que la *continuité* même (Bazin parle à propos de Renoir, en un contresens décisif, de « la robe sans couture de la réalité », il dit de Welles qu'il « a restitué à la réalité sa continuité sensible », etc. : cf. aussi les textes sur le néo-réalisme, *Qu'est-ce que le cinéma ?* IV), le gros plan et le montage ne peuvent qu'y être refoulés en tant qu'ils inscrivent dans le tissu filmique le principe de sa discontinuité. Refoulés, c'est-à-dire condamnés à une distribution parcimonieuse destinée à servir la refente en miroir du drame et de la nature. Le drame et la nature ont besoin de scansion et d'accent, d'une discontinuité économique qui les affirme (qui affirme leur continuité) dans leur vacillement. Economique : c'est son débordement qui constitue le danger. Quel danger ? Celui qu'on ne s'y reconnaisse plus. Que le sujet (l'œil) ne se reconnaisse plus dans la fiction de « nature » que supporte la scansion du drame.

C'est par rapport à cette économie que le gros plan s'inscrit de façon menaçante : il limite le champ, *supprime la profondeur*. Si cependant il s'enlève « photogéniquement » (visage, etc.) dans la chaîne des plans, sur la réserve, le fond(s) de cette profondeur « naturelle », garante de la vérité du récit, qu'a toujours voulu dire le *champ*, ou s'il l'approfondit d'une « proximité » plus essentielle (« je te touche, intimité »), il est alors admis, en supplément. Mais on pourrait aussi bien prendre le contrepied du discours d'Epstein (qui, ne l'oublions pas, s'inscrit en réaction contre une tendance à exclure le gros plan) et dire que le gros plan, en ce qu'il limite radicalement cette réserve, ce trésor du champ en profondeur, est désertique, désespérant ; il soustrait à la vue plutôt qu'il ne laisse voir; et, ainsi, *déplace* l'articulation de la lecture du film (aussi bien de son écriture) du « contenu » de l'image à la syntaxe des plans, de la mise en scène, déplace l'attention de la « réalité » de l'image au fonctionnement du film (menace pour toute scénographie représentative). Voir les films de Godard, plus récemment ceux du groupe Dziga Vertov (Go-

---

2) Dans un article, du reste assez précipité et confus, de Cinéthique 7/8, intitulé « L'œil tranché », il est question du gros plan « griffithien », celui-ci voué exclusivement, selon l'auteur, à servir et sertir le visage et en celui-ci le regard : « Ce n'est pas un hasard si du plan, la découverte essentielle de l'époque apparaisse dans le *gros* plan qui limitant les traits du visage sur l'écran privilégie au centre de la zone blanche des yeux la mobilité pupillaire. Centre que le maquillage dote bientôt d'un cerne noir l'isolant du reste et coïncidant souvent avec les ouvertures/fermetures à l'iris par lesquelles l'écran passe de l'obscur au clair. La promotion subite du regard par l'industrie ne se fait pas gratuitement : son image, dans le système spéculaire que définit la caméra se trouve assignée à un rôle précis. /.../ Ce qu'efface le « regard », outre la séparation écran/salle, ce sont les niveaux où s'articule le travail du film (tournage, montage, projection et le rôle des producteurs, réalisateurs, techniciens) ; l'articulation ultime étant celle que le spectateur établit, comme « lecteur », dernier chaînon de la division du travail, le « regard » absorbant (incluant) une partie de sa force de travail. » Cette critique d'un usage normatif et idéaliste du gros plan n'est pas fausse, mais elle s'aveugle par précipitation sur le *double tranchant* du plan, en tant qu'il inscrit effectivement le « morcellement (division) de l'image du corps ». Exaltant dans *Un film comme les autres* la suppression du regard dans le plan (et dénonçant selon le même *mécanisme* l'œil tranché du *Chien andalou* comme « opération univoque petite-bourgeoise de la rature ») elle renverse non dialectiquement le fétichisme qu'elle dénonce (bien qu'étrangement le concept même de fétichisme soit absent de l'article : refoulement de la psychanalyse, dont on trouve partout le symptôme dans Cinéthique), et en reste ainsi prisonnière. Là encore Bataille, qui n'est pas davantage cité que Freud dans ce texte, aurait beaucoup à nous apprendre, et d'abord sur *Le Chien andalou*, dont il parle à au moins deux reprises (dans le dictionnaire critique de « Documents » à l'article « Œil », et dans *Le « Jeu lugubre »*, texte aussi de « Documents »). L'article de J.-L. Perrier « oublie » significativement que le plan de l'œil tranché s'inscrit dans une chaîne, dans une concaténation métaphoro-métonymique (le nuage/le rasoir, la lune/l'œil, etc.). Or l'éclat de l'œil dans le gros plan asservi au mouvement dramatique (qui n'est en aucun cas celui du *Chien andalou*) a-t-il d'autre fonction que d'occulter la chaîne, sa production disséminatrice ? Le rasoir est une métaphore du montage, du décadrage tranchant dans la chaîne des gros plans. *Le Chien andalou* ne cesse d'entamer la substitution des parties du corps ; les seins deviennent des fesses, la bouche anus, aisselle, pubis... Que ce film du reste ait pu être conçu comme un film de rupture simultanément par Bataille et Breton à l'époque de leur plus radical antagonisme en montre bien la place singulière et qu'il exige une analyse plus minutieuse, en fonction de l'actuelle pratique d'avant-garde et du socle théorique dont nous disposons (en particulier pour analyser l'idéologie surréaliste : cf. Tel Quel 46).





L'œil « de dieu » dans Ivan *et l'œil tranché du* Chien andalou, *de Buñuel et Dali.*

« Il semble /.../ impossible au sujet de l'œil de prononcer un autre mot que séduction, rien n'étant plus attrayant dans le corps des animaux et des hommes. Mais la séduction extrême est probablement à la limite de l'horreur. A cet égard, l'œil pourrait être rapproché du tranchant, *dont l'aspect provoque également des réactions aiguës et contradictoires : c'est là ce qu'ont dû affreusement et obscurément éprouver les auteurs du* Chien andalou *lorsque aux premières images du film ils ont décidé des amours sanglantes de ces deux êtres. /.../ L'œil occupe même un rang extrêmement élevé dans l'horreur étant entre autres* l'œil de la conscience. *On connaît suffisamment le poème de Victor Hugo, l'œil obsédant et lugubre, œil vivant et affreusement rêvé par Grandville au cours d'un cauchemar qui précéda de peu sa mort... » (Georges Bataille, Œuvres complètes, I, p.* 187-188).

« On peut tenter, du point de vue rationnel, de nier que la crainte pour les yeux se ramène à la peur de la castration ; on trouvera compréhensible qu'un organe aussi précieux que l'œil soit gardé par une crainte anxieuse de valeur égale, oui, on peut même affirmer, en outre, que ne se cache aucun secret plus profond, aucune autre signification derrière la peur de la castration elle-même. Mais on ne rend ainsi pas compte du rapport substitutif qui se manifeste dans les rêves, les fantasmes et les mythes, entre les yeux et le membre viril... » (Freud, L'inquiétante étrangeté, *in Essais de psychanalyse appliquée, NRF, coll. Idées, p.* 181).

(Dans le récit du rêve de Grandville, tel que le cite Bataille à la suite du fragment reproduit plus haut, l'œil persécuteur est un avatar du « tronc d'arbre... sanglant... qui s'agite et se débat... sous l'arme meurtrière » dont l'a frappé le protagoniste du rêve. Cf. aussi le dessin célèbre de Grandville à partir de ce même rêve.)

dard/Gorin), où il n'y a, à l'évidence, rien à voir dans l'image « en elle-même » (d'où la fureur des critiques, plus dérisoire encore quand elle émane de ceux qui prétendent à un discours politique), puisque le sens insiste dans la chaîne, la mise en réseau des images et des sons (on pourrait, d'ailleurs, opposer cette *mise en chaîne* à la mise en scène classique). Moins il y a, « dans » l'image, « à voir » (idéologie du « plein la vue » qui ne règne pas seulement à Hollywood), plus l'image inscrit, comme ce qu'on appelle un idéogramme, de traits pertinents, plus il y a *à lire* (cela dans une structure, le film, où le mouvement, la diachronie, modèle la figure).

Je n'ai pas voulu, je le répète, élire par cette brève analyse le gros plan comme figure privilégiée du film. Symptôme de la faillite des histoires et esthétiques idéalistes du cinéma à rendre compte du texte filmique, le gros plan renvoie à une pratique d'avant-garde, dans laquelle tout plan (d'ensemble, moyen, etc.) est, devrait être traité comme le gros plan : c'est-à-dire pour son effet de coupure dynamique. Les films du groupe Dziga Vertov par exemple ne se composent pas que de gros plans, il s'en faut, mais tous ont ce caractère à la fois excédant et défaillant qui confère au gros plan son statut spécial dans les idéologies du cinéma. Les films de Straub, de même : ces plans désertiques d'*Anna-Magdalena Bach* par exemple, comme évidés, appellent une lecture et répondent à un fonctionnement qui ne reposent plus sur cette « confiance proprement aveugle dans le visible » (cf. Daney, « Sur Salador », CdC n° 222) où se reconnaît la métaphysique occidentale (3).

Il faudrait faire intervenir aussi, bien sûr, non seulement la grosseur mais la *durée* du plan ; Epstein significativement n'admet le gros plan, ne l'avale, que *mobile* et *bref*, c'est-à-dire comme point d'incandescence et de rupture du drame ; au-delà d'une certaine durée il déçoit. Il déçoit, bien entendu, le sens. La possibilité du gros plan, voire le fantasme du gros plan, embraye donc cette écriture déceptive où s'est définie la modernité, jusqu'à la systématisation théorique et politique de ses effets dans la pratique d'avant-garde actuelle.

« Sous » le fantasme du gros plan, c'est donc la possibilité de l'écriture, de la systématicité, de la substitution sans fin, défaisant l'emprise de la scène représentative et frayant l'espace du texte, qui s'annonce. — Pascal BONITZER.

---

3) Et *Othon* bien sûr, dont la méconnaissance persiste. Je ne peux ici que renvoyer à l'analyse de Jean Narboni (CdC n° 224), « La vicariance du pouvoir », et particulièrement à ce passage : « Plans refusant la « profondeur » (rarement « platitude » a été plus concertée), dont la durée calculée a pour effet d'annuler indéfiniment le fond par la surface, la surface par le fond (comme surface redoublée), les « figures », acteurs, « personnages » apparaissant alternativement comme découpés sur la toile (le décor qui les engendre), et les volumes engendrant en retour la surface nécessaire à leur présentation, comme appuyés sur elle. »

L'espace morcelé, l' « intérieur » petit-bourgeois entamé, dans Muriel, *de Resnais.*

(Photogrammes de la collection Vincent Pinel).



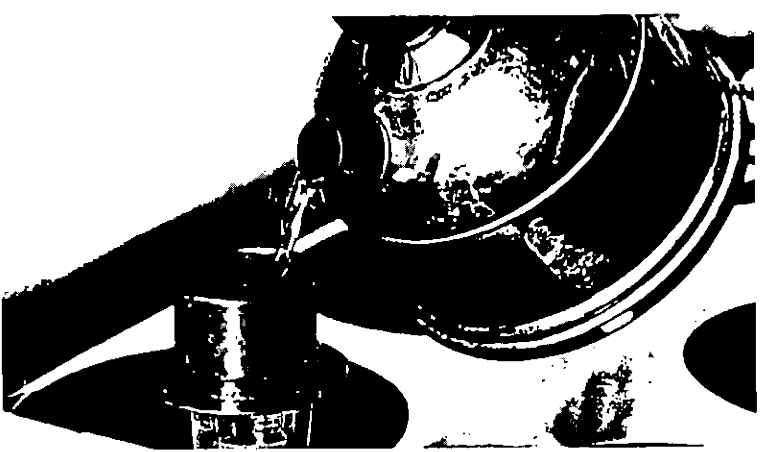
1



2



3



4

5



6



« WAY DOWN EAST »

Dickens, Griffith et nous (2)

par S. M. Eisenstein

Il est vraiment étonnant de voir à quel point Dickens — dans sa méthode, sa manière, les particularités de sa vision et de sa façon de conter — est proche des traits typiquement cinématographiques.

Et il est bien possible que ce soit précisément la nature de ces traits, le fait qu'ils soient communs et à Dickens et au cinématographe, qui recèle une part du secret de l'immense succès que leur ont valu à tous les deux, et valent encore indépendamment des thèmes et des sujets, les particularités de cette forme de narration et d'écriture.

Qu'étaient les romans de Dickens pour son temps ? Qu'étaient-ils pour ses lecteurs ?

Une seule réponse : exactement ce qu'est aujourd'hui pour les mêmes couches du public... le cinéma.

Ils forçaient le lecteur à vivre les mêmes passions, ils en appelaient au même amour du bien, sentimental comme un film, à la même horreur du vice ; ils l'incitaient de la même façon à s'évader de l'ennuyeux, du prosaïque, du quotidien — dans l'insolite, l'inhabituel, le fantastique. Mais qui, cependant, conservait toute l'apparence du prosaïque et du quotidien.

Et dans l'éclairage inverse des pages du roman qui lui donnait un reflet de vie, l'ordinaire prenait un aspect romantique, et les gens ennuyeux du morne quotidien étaient reconnaissants à l'auteur de les hausser au rang de figures potentiellement romantiques.

De là vient le même fervent attachement aux romans de Dickens qu'aujourd'hui au film. De là, le même succès passionné et général de ses romans. Mais laissons la parole à Stefan Zweig, qui justement, commence son essai sur Dickens par la peinture de ce succès délirant (S. Zweig, « Trois Maîtres ») :

« *Non, il ne faut pas demander aux livres et aux biographes combien Charles Dickens a été aimé par ses contemporains. L'amour ne vit et ne respire que dans la parole. Il faut se le faire raconter — de préférence par un Anglais dont les souvenirs de jeunesse remontent encore jusqu'au temps des premiers succès de Dickens, par un de ceux qui après cinquante ans ne peuvent se résoudre à appeler l'auteur de* « Pickwick » *Charles Dickens, mais qui continuent de lui donner son vieux nom, plus familier et plus intime, ce surnom de* « Boz ». *A leur émotion, mélancoliquement rétrospective, on peut mesurer l'enthousiasme des milliers de gens qui à l'époque reçurent avec un impétueux ravissement ces fascicules mensuels, à couverture bleue, qui, aujourd'hui devenus un rarissime trésor pour le bibliophile, jaunissent dans les tiroirs et les bibliothèques.*

« *Alors, comme me le racontait un de ces* « old Dickensians », *au jour du courrier, ils ne pouvaient jamais se résigner à attendre chez eux le postillon qui, enfin, apportait, en paquets, le nouveau fascicule bleu de* « Boz ». *Pendant tout un mois ils avaient eu la fringale de ce mets exquis, ils avaient attendu et espéré, ils avaient discuté pour savoir si Copperfield épouserait Dora ou Agnès, ils s'étaient réjouis que la situation de Micawber aboutît de nouveau à une crise, car ils savaient bien qu'il la surmonterait héroïquement avec bonne humeur... et aussi avec du punch bien chaud ! Et maintenant il leur fallait attendre encore, attendre l'arrivée du courrier sur sa voiture somnolente, pour avoir la solution de toutes ces joyeuses charades ! Non, ils ne le pouvaient pas, cela n'était pas admissible ; et tous, les vieux comme les jeunes, mois après mois, au jour consacré, allaient pendant deux lieues au-devant du courrier, rien que pour avoir plus tôt leur livraison. Et déjà, sur le chemin du retour, ils commençaient à lire : l'un regardait par-dessus l'épaule de l'autre les fameux feuillets ; d'autres lisaient à haute voix, et, seuls, les plus charitables couraient à toutes jambes pour apporter plus vite le butin à leurs femmes et à leurs enfants. Tout comme la petite ville, chaque village, chaque cité, le pays tout entier et bien au-delà encore, l'univers anglais éparpillé dans toutes les parties du monde ont alors aimé Charles Dickens. Ils l'ont aimé depuis l'heure où ils l'ont connu, jusqu'à la dernière heure de sa vie... Lorsque Dickens résolut de faire des lectures publiques, lorsque pour la première fois il se présenta à son public face à face, l'Angleterre fut sens dessus dessous, on prit d'assaut les salles, elles furent tout de suite combles. Aux piliers s'accrochaient des enthousiastes, d'autres rampaient sous l'estrade pour pouvoir simplement entendre l'écrivain bien-aimé. En Amérique, par le froid le plus glacial de l'hiver, les gens dormaient devant les guichets, sur des matelas qu'ils avaient apportés ; les restaurants voisins leur faisaient envoyer de quoi manger, mais l'affluence était toujours irrésistible. Toutes les salles étaient trop petites, et finalement à Brooklyn on donna à l'écrivain une église comme salle de conférence...* » (1)

Vertigineuse pour son temps, l'ampleur du succès des romans de Dickens ne peut se comparer qu'aux tempêtes d'ovations que suscite aujourd'hui tel ou tel film sensationnel.

Et il se peut que le secret en soit dans ceci, qui en tout premier lieu apparente Dickens au cinéma — l'extraordinaire qualité plastique de ses romans. Leur côté extraordinairement visuel. Optique.

Plastiquement, les personnages de Dickens sont tout aussi visibles et grossis que les actuels héros de l'écran.

Ces héros pénètrent les sentiments du spectateur en image visible, ces traîtres s'impriment dans la mémoire en grimace de leur faciès, ces héros sont indissolublement liés à cet éclat particulier, rayonnant et un peu artificiel que leur confère l'écran.

Exactement semblables sont les personnages de Dickens — cette galerie des immortels Pickwick, Dom-

1) Texte français cité d'après « Trois Maîtres », éd. Grasset, traduction d'Henri Bloch et Alzir Hella, p. 203-206.

bey, Fagin, Tackleton et autres, saisis plastiquement d'une manière infaillible et tracés avec une implacable netteté.

Ce trait de Dickens, cette capacité de son écriture, cette particularité de son regard, nous pouvons les présenter dans une description haute en couleur de Stefan Zweig. (Pour notre thème, cela servira même comme garantie... d'objectivité, car le problème « Dickens et le cinéma » n'a jamais troublé Zweig à qui il n'est jamais venu à l'esprit !)

« Le regard de Dickens est un instrument infaillible, merveilleux, d'une précision sans pareille. Dickens était un génie visuel. Qu'on examine chaque portrait qu'on a de lui, celui de sa jeunesse, et celui (meilleur) de ses années de maturité ; on s'aperçoit tout de suite que toute la physionomie est dominée par cet œil si remarquable. Ce n'est pas l'œil d'un poète, qui s'abandonne à un beau délire ou au clair-obscur de l'élégie ; ce n'est pas un œil flasque et inconsistant ou bien un œil de feu de visionnaire. C'est un œil anglais : froid, gris, aigu comme l'acier. Et il était aussi en acier, tel un coffre-fort dans lequel était conservé, à l'abri de l'incendie, ou d'une perte possible, et comme imperméable à l'air, tout ce qui lui avait été confié du monde extérieur, n'importe quand, que ce fût hier ou de nombreuses années auparavant : la chose la plus importante, comme la plus insignifiante, n'importe quelle enseigne en couleur au-dessus d'une boutique londonienne qu'il avait vue à l'âge de cinq ans, ou bien un arbre avec ses fleurs naissantes, juste en face de la fenêtre. Rien ne se perdait de ce qu'avait enregistré une fois cet œil ; il était plus fort que le temps ; il emmagasinait soigneusement impressions après impressions, dans le grenier de la mémoire, jusqu'à ce que le poète vînt les réclamer. Rien ne tombait dans l'oubli, ne se fanait ou ne se décolorait ; tout restait là à attendre, plein de parfum et de saveur, de couleur et de clarté, sans dépérir ni se flétrir.

« Incomparable est chez Dickens la mémoire de l'œil. Avec son tranchant d'acier il coupe la masse des brouillards de l'enfance et fait surgir celle-ci en pleine lumière ; dans « David Copperfield », *cette autobiographie déguisée, des souvenirs datant de la seconde année de la vie de l'enfant et relatifs à sa mère et à la servante sont découpés au couteau, comme des silhouettes, sur le fond de l'inconscient. Chez Dickens, il n'y a pas de contours vagues ; il n'offre pas à la vision des possibilités diverses, il la contraint à la précision. La puissance descriptive ne laisse à la fantaisie du lecteur aucune liberté ; il lui fait violence... Placez vingt dessinateurs devant ses livres et demandez-leur le portrait de Copperfield et de Pickwick, les dessins seront tous semblables, ils représenteront avec une inexplicable similitude l'obèse bonhomme au gilet blanc et aux yeux amicaux derrière les verres de ses lunettes, ou bien le timide et joli petit garçon blond sur la voiture de poste de Yarmouth.*

« Dickens décrit si nettement, si minutieusement, qu'on est obligé de suivre son regard qui vous hypnotise. Il n'avait pas le regard magique de Balzac, qui fait surgir ses personnages du nuage de feu de leurs passions en train de se former chaotiquement, mais bien un regard tout terrestre, celui d'un marin ou d'un chasseur, un regard d'aigle pour les petites choses humaines. Mais ce sont les futilités, disait-il un jour, qui donnent à la vie sa signification. Son regard cherche les petits indices ; il voit la tache qui est sur un vêtement, les petits gestes de détresse de l'homme qui est dans l'embarras ; il découvre la mèche de cheveux roux qui se montre sous une perruque brune, quand celui qui la porte se met en colère. Il saisit les nuances, devine le mouvement de chaque doigt dans une poignée de main, et le reflet d'ombre qu'il y a dans un sourire.

« Il avait été, disions-nous au début, pendant des années avant sa carrière littéraire, sténographe au Parlement et là il s'était exercé à présenter les détails d'une façon sommaire, à résumer un mot par un point et une phrase par des traits très brefs. Et, de même, il a plus tard dans ses ouvrages pratiqué une sorte de brévigraphie de la réalité, qui remplace la description par un petit signe et qui distille en quelque sorte la multitude des faits pour en extraire une essence d'observation. Pour ces petites choses matérielles, il avait une incroyable faculté de vision, son regard n'omettait rien ; il saisissait, comme un bon obturateur d'appareil photographique, le contenu d'un mouvement ou d'un geste dans un centième de seconde. Rien ne lui échappait.

« Et cette acuité de vision était encore accrue par une faculté de réfraction tout à fait remarquable qu'avait son regard pour reproduire un objet non pas comme un miroir ordinaire, dans ses proportions naturelles, mais en exagérant les traits caractéristiques, à la manière d'un miroir concave. Dickens accuse toujours les particularités de ses personnages... Et c'est dans cette optique originale, et non pas dans son âme, un peu trop bourgeoise, que réside le génie de Dickens ; Dickens ne fut à proprement parler jamais un psychologue, c'est-à-dire quelqu'un qui saisit magiquement l'âme des choses et à qui leurs germes, clairs ou sombres, suffisent pour qu'il puisse se représenter leurs couleurs et leurs formes dans une mystérieuse croissance. La psychologie de Dickens part du concret ; Dickens caractérise par des traits matériels, par des traits, qui, il est vrai, sont les plus fins et les plus décisifs et qui ne sont visibles que pour un œil doué d'une forte acuité poétique. De même que les philosophes anglais, il ne commence pas par des hypothèses, mais par des faits caractéristiques, il capte d'abord les manifestations tout à fait matérielles et les moins apparentes de l'être moral, et c'est grâce à elles que son optique remarquablement caricaturale dresse devant nos yeux le caractère tout entier. C'est par des signes matériels qu'il fait reconnaître ce que l'individu a de spécifique. Il donne au maître d'école Creakle une voix très basse, qui a peine à trouver ses mots. Et cela suffit à faire deviner l'horreur que les enfants auront de cet homme dont les efforts qu'il fait pour parler gonflent sur son front la veine de la colère. Son Uriah Heep a des mains toujours froides et moites : par là sa physionomie exprime déjà le malaise qu'il nous fait éprouver, cette sorte de répulsion que nous inspirent les serpents.

« Ce sont là des minuties, des choses purement extérieures, mais toujours elles ont leur répercussion sur le moral... » (2).

Quand il travaillait, Dickens voyait effectivement devant lui ce qu'il décrivait ; il entendait vraiment ce qu'il écrivait. Forster, le biographe de Dickens cite une de ses lettres :

« ... Lorsque, émergeant de mes soucis et de mes peines, je m'installe pour travailler à mon livre, une

Suite page 35

2) Op. cit., p. 226-230.

D. W. Griffith

Intolerance

description plan par plan (2)

bobine n° 4

IT 100 : Balthazar, purifié par les bains sacrés et par le repos du Sabbat, rend visite au temple du dieu de la lune.

P 373 : Plan moyen de Balthazar traversant une arcade.

P 374 : Plan rapproché serré de la Jeune Fille de la Montagne ; elle voit Balthazar, regarde avec adoration dans sa direction, et murmure :

IT 101 : « Mon Masu - Mon héros, mon amour ».

P 375 (= P 374) : La Jeune Fille soupire.

P 376 (= P 373) : Balthazar continue sa marche.

IT 102 : Un autre agent du grand Prêtre de Baal, en train d'agiter les esprits contre Balthazar.

P 377 : Plan américain de l'agent au milieu de la foule, en train de faire de l'agitation ; il fait des mouvements de bras, etc. ; la Jeune Fille crie avec colère :

IT 103 : « Mensonges ! Mensonges ! Mensonges ! »

P 378 (= P 377) : Elle commence à se battre.

P 379 : Plan moyen : la lutte ; la Jeune Fille jette l'agitateur à terre.

P 380 : Plan américain : la Jeune Fille bondit sur l'homme.

P 381 : Plan Moyen : des soldats arrivent et l'emmènent.

IT 104 : Pour son affront au clergé, le Grand-Prêtre ordonne qu'on la batte à coups de baguette de fer.

P 382 : Plan rapproché du Grand-Prêtre.

P 383 : Plan moyen du tribunal du temple ; on y traîne la Jeune Fille ; on la jette sur le sol aux pieds d'un prêtre.

P 384 : Plan rapproché de la Jeune Fille, agenouillée devant lui :

IT 105 : « Je jure, oh, Sar, que ce prêtre médisait. »

P 385 (= P 384) : La Jeune Fille plaide sa cause.

P 386 : Plan américain: le Grand-Prêtre, en colère, ordonne qu'elle soit punie ; Balthazar arrive, l'arrête :

IT 106 : « Depuis quand le prêtre de Baal a-t-il pouvoir de mort ? »

P 387 (= P 386) : le Grand-Prêtre s'arrête, s'incline avec obséquiosité.

IT 107 : Balthazar, de nouveau, rend sa liberté à la jeune fille.

P 388 : Plan moyen : on libère la jeune fille.

P 389 : Plan général de la salle : la jeune fille sort en se prosternant.

P 390 : Plan rapproché de la jeune fille, appuyée contre un mur, rêvant à son héros. (Fermeture en fondu.)

IT 108 : Dans notre histoire moderne. (Note : Le passage IT 100 - IT 108 manque à la plupart des copies (cf. pour plus de détails, notre avertissement préliminaire dans les *Cahiers* n° 231) ; on s'est donc par force tenu ici à transcrire la description, sans minutage, donnée par la brochure du Museum of Modern Art ; dans les copies où ce passage manque, on constate par contre la présence d'un « plan du berceau » (= P 1), durant 2 + 3.)

IT 109 (a) : La Petite Chérie, dans son nouveau milieu auquel l'a forcée la grève Jenkins. (Toujours les mêmes rêves d'amour.) (12)

P 391 : Plan moyen de la jeune fille dans une pièce où tout (les murs, les meubles) dénote la pauvreté ; assise, les pieds sur le barreau de la chaise, elle reprise des vêtements avec entrain. (4)

P 392 : Plan américain : la jeune fille s'arrête de coudre, se lève, va vers une fenêtre (bord cadre gauche), se penche, s'assied ; en arrière-plan, un lit-cage, une sorte d'armoire fermée par des rideaux, une statuette pieuse suspendue au mur. (8)

IT 110 (c) : Un géranium plein de promesses. (1 + 2)

P 393 : Plan rapproché de la jeune fille (de face) examinant son géranium, d'un air anxieux, puis elle sourit, parle à la plante, lui prédisant qu'elle grandira. (19 1/2)

P 394 (= P 392) : La jeune fille, debout, les mains sur l'appui de la fenêtre, sautille sur place, et regarde au dehors. (2)

P 395 : Plan moyen du trottoir de la rue : à gauche, un marchand ambulant ; une femme vêtue d'un ensemble à rayures arrive, par le fond en ondulant des hanches, un bras en l'air, suivie par trois hommes très intéressés. (2 + 2)

P 396 (= P 394) : La jeune fille regarde. (1 + 11)

P 397 (= P 395) : La femme, ondulant de plus belle, passe devant les hommes qui la suivaient et va vers le fond. (2 + 4)

P 398 : Plan rapproché de la jeune fille, admirative, qui sourit : (1 + 14)

IT 111 (a) : « Je vais marcher comme elle, et peut-être que tout le monde m'aimera aussi. » (4)

P 399 (= P 398) : La jeune fille lève un bras à la manière de la femme, regarde le résultat, sourit, se parle à elle-même, recommence, baisse la tête d'un air confus en portant son poing à sa bouche. (12)

P 400 (= P 397) La femme revient vers l'avant, et quitte l'image par l'avant droite, souriant et se déhanchant, suivie par cinq hommes (dont un vieillard). (3 1/2)

P 401 (= P 396) : La jeune fille se détourne de la fenêtre, marche vers l'avant-plan en cherchant à imiter la femme dans la rue, revient vers la fenêtre de son pas normal ; entre (par une porte, à droite de l'image) le père de la jeune fille ; celle-ci va à la table et lui montre une pile de vêtements (reprisés) ; il va vers la fenêtre, une main sur les reins, et s'assied sur le pied du lit ; elle le regarde puis va vers la gauche. (27 1/2)

IT 112 (a) : Dans le même quartier, de nouveau la Délaissée. (4)

P 402 (cache circulaire) : La Délaissée, en plan moyen, assise à une table de café, vêtue d'un corsage décolleté, d'une cape et d'un pantalon bouffant ; elle boit d'un air absent ; ouverture de l'iris : en arrière-plan, un groupe d'hommes et de femmes ; à droite (bord cadre), un homme astique quelque chose avec un chiffon. (16)

IT 113 (a) : De l'autre côté du palier, le Mousquetaire des Bas-Quartiers. (2 + 10)

P 403 : Gros plan d'une statue de femme nue, debout, arc-boutée à un arbre ; panoramique vertical (vers le haut) ; au-dessus de la statue, sur le mur, deux tableaux représentant des femmes nues dans des poses lascives ; une étagère portant des bouteilles de whisky et un livre intitulé « Les amours de Lucille ». (10 1/2)

P 404 : Plan américain du Mousquetaire, assis, les pieds sur une table, regardant vers le fond (une chambre à coucher), puis se retourne vers l'avant, sourit et reprend la lecture d'un livre qu'il avait sur les genoux. (5)

P 405 (= P 403) : la Délaissée, debout, quitte sa table, va vers la droite, ouvre une porte et sort. (9)

P 406 : Plan moyen d'un corridor et du début d'un escalier, qu'un personnage de dos est en train de gravir ; la Délaissée entre par une porte à gauche, traverse le champ et sort par une porte à droite. (3)

P 407 (cache circulaire) : Plan américain du Mousquetaire assis, lisant ; la Délaissée entre par une porte à gauche, lui parle ; il ne lève pas les yeux de son livre. (9 1/2)

IT 114 (a) : Le Garçon est à présent un barbare des rues, et membre de la bande du Mousquetaire. (6)

P 408 : Plan américain du Mousquetaire, pris sous un angle très légèrement différent ; à droite, la Délaissée, debout, tenant une fleur ; le Garçon entre par la porte de gauche, le Mousquetaire se lève et va vers lui ; le Garçon lui donne une bague (volée), que l'autre examine ; la Délaissée sourit au Garçon, qui lui rend son sourire ; le Mousquetaire remarque la chose, et dit au Garçon de sortir, ce qu'il fait en souriant ; la Délaissée lui dit au revoir sans tourner la tête. (47)

P 409 (= P 406) : Le Garçon entre par la porte de droite, et sort par l'avant-plan gauche en tirant sur sa cigarette. (3 1/2)

P 410 (= P 408) : Le Mousquetaire pose des questions à la Délaissée, d'un air jaloux et farouche ; elle se retourne vers lui et le gifle ; ils s'embrassent avec fougue et lubricité. (14)

IT 115 (a) : Imitant la démarche de la fille de la rue. (4)

P 411 : Plan moyen de l'entrée de l'immeuble de la Petite Chérie ; celle-ci descend l'escalier, regarde si elle est bien seule, se lie les jambes au niveau des genoux avec un foulard. (5)

P 412 (Cache circulaire) : Gros plan des genoux de la jeune fille, et du foulard qu'elle est en train d'attacher. (2 + 2)

P 413 (= P 411) : elle pose un poing sur la hanche, lève l'autre bras. (3 1/2)

P 414 (Cache circulaire) : Plan rapproché de la jeune fille, dans la même posture ; elle arrange ses cheveux et son chapeau. (2 + 2)

P 415 (= P 412) : Elle cherche à marcher, ses genoux se plient, ses pieds vont dans tous les sens. (4)

P 416 (= P 414) : Elle rajuste la plume de son chapeau et sourit. (1 + 11)

P 417 (= P 413) : Elle marche vers l'avant en se déhanchant (et quitte l'image par l'avant droite). (2 1/2)

IT 116 (a) : L'étalage de journaux du Garçon, couverture à ses activités réelles.
Leur première rencontre. (5 1/2)

P 418 : Sur le trottoir d'une rue ; plan américain de la jeune fille et du Garçon ; la jeune fille va vers l'avant en ondulant des hanches ; le jeune homme la regarde, amusé ; il va pour lui parler, mais un homme passe entre eux deux ; elle quitte l'image en avant droite ; il la regarde, hors champ. (15 1/2)

IT 117 (a) : La nouvelle démarche semble apporter des résultats. (3)

P 419 : L'entrée de la maison de la jeune fille : plan américain : elle entre par l'avant droite ; il la suit, lui prend la main, l'arrête, lui parle ; elle lui demande de s'en aller, désigne l'étage supérieur d'un air craintif ; il la retient, lui caresse le poignet ; elle a l'air à la fois surprise, contente et gênée, cherche à nouveau à aller vers l'escalier, montre du doigt l'étage supérieur ; il lui prend le bras plus solidement, la ramène vers lui : (31)

IT 118 (a) : « Alors, la môme, tu vas être ma poulette. » (3 1/2)

P 420 (= P 419) : Elle cherche de nouveau à s'en aller ; il la retient, l'embrasse ; elle agite les bras derrière son dos ; ils se séparent ; elle regarde vers la gauche (d'un air stupéfait), sourit ; son père arrive, descendant l'escalier ; elle va vers lui ; le garçon fait deux pas vers la droite ; le père retrousse sa manche droite, d'un air furieux ; le Garçon, badin, agite le doigt ; le père cherche à lui donner un coup de poing, qu'il esquive avec facilité, avant de sortir rapidement de l'image par l'avant droite. (22)

P 421 (= P 418) : Le Garçon sort de la maison à droite, regardant derrière lui. A gauche, un homme regarde les livres et journaux à l'étalage. (1 + 9)

P 422 (= P 420) : Le père poursuit la jeune fille dans l'escalier. (2 + 4)

P 423 (= P 421) : Le Garçon, souriant et se frottant le poignet, revient vers l'avant, à son étalage. (2 + 13)

P 424 : Plan rapproché de la jeune

fille et de son père ; il la bouscule, la bat presque ; et lui désigne (hors champ), à gauche, la statuette pieuse : (2 + 7)

IT 119 (a) : « Prie pour être pardonnée ! » (1 + 12)

P 425 (= P 424) : Les deux personnages regardent vers la gauche, les mains jointes. (1 + 6)

P 426 (Caches latéraux verticaux) : Gros plan de la statuette : une Madone tenant dans ses bras l'enfant Jésus. (2 + 2)

P 427 (= P 425) : La jeune fille prie ; son père, l'air douloureux, pose sa tête sur son épaule ; elle lui caresse la tête, le réconforte. (10 1/2)

P 428 : Gros plan de la jeune fille tenant la tête de son père ; elle lui parle, lève les yeux au ciel, sourit, lui embrasse le front.
(Fermeture en fondu) (19 1/2)

P 429 : « Plan du berceau » (cf. P 1). (1 + 13)
(Note : ce plan n'existe que sur certaines copies auxquelles manque le passage IT 100 - IT 108).

IT 120 (a) : L'incapacité de trouver une nouvelle situation amène prématurément la mort du père de la Petite Chérie. (8 1/2)

P 430 : Plan américain de la jeune fille debout à droite d'un cercueil, les bras ballants, le visage douloureux ; deux cierges brûlent autour du cercueil ; à l'arrière-plan, à peine visibles dans la pénombre, deux femmes assises. (10)

P 431 : Plan américain du Garçon sur le palier, ouvrant la porte (à droite de l'image). (1 + 15)

P 432 (= P 430) : Le Garçon entre, referme doucement la porte ; la jeune fille a la tête inclinée vers l'avant. (7 1/2)

P 433 (Léger cache circulaire) : Gros plan du visage du garçon, regardant, apitoyé, la jeune fille (hors champ, à gauche). (6)

P 434 : Plan rapproché de la jeune fille, les yeux au ciel, l'air douloureux. (11)

P 435 (= P 432) : La jeune fille, le regard vers le bas, tend les bras vers le cercueil, puis brusquement tombe à genoux. A la porte, le Garçon regarde. (Fermeture en fondu.) (17)

P 436 : Plan général du bureau de Jenkins (= P 199) : Jenkins, assis à son bureau, seul dans la pièce. (3 1/2)

IT 121 (b) : Issu du berceau, se balançant sans fin.
Le Consolateur, venu de Nazareth. (7)

IT 122 (d) : Il y avait un mariage à Cana en Galilée. Jean, ii1.
Note : La cérémonie selon Sayce, Hastings, Brown et Tissot. (9)

P 437 : Plan moyen des deux mariés ; à l'arrière-plan, des gens dansent ; une femme enlève le voile qui couvrait la tête des deux mariés ; la mariée sourit. (7)

IT 123 (d) : Le premier don rituel à la mariée. (2 + 9)

P 438 : Gros plan d'un grand plat contenant des grains de raisin. Une main en saisit une poignée. (Plongée quasi verticale). (2 + 12)

P 439 : Plan américain des deux mariés sous un dais; un homme à longue barbe offre des grains de raisin à la mariée qui les mange et sourit ; le marié s'approche de l'homme pour en recevoir lui aussi. (8)

IT 124 (d) : Soyez aussi innocents que des colombes. (2 + 3)

P 440 (Ouverture en fondu) : Plan général d'une rue, à la hauteur d'une arcade ; en avant-plan, des colombes ; le Christ, suivi d'un groupe de gens, marche lentement (majestueusement) vers l'avant gauche. (8)

P 441 (Cache circulaire décalé sur la gauche) : Plan moyen du Christ, en robe blanche, immobile, dans une attitude de bénédiction. (4)

P 442 : Gros plan d'un groupe de colombes sous un banc. (2 + 3)

P 443 (= P 440) : Deux hommes arrivent par la droite, voient le Christ, s'arrêtent et le regardent. (7)

P 444 (Cache ovale) : Plan moyen des deux Pharisiens regardant le Christ. (2)

P 445 (Cache circulaire) : Plan rapproché des deux hommes ; l'un d'eux, d'une main pleine de componction, fait signe à l'autre de ne pas parler. (8)

P 446 (= P 441) : Le Christ les voit (hors champ), les salue d'un signe de tête et sourit avec commisération. (1 + 15)

IT 125 (d) : Dédaigné et repoussé par les hommes. (3)

P 447 (= P 444) : Les deux Pharisiens ; l'un se cache le visage avec un bout de son vêtement, l'autre se détourne. (3 1/2)

P 448 (= P 446) : Le Christ les regarde (hors champ), immobile, le visage douloureux ; puis il regarde vers la gauche et reprend sa marche. (1)

P 449 (= P 447). (2 + 14)

P 450 (= P 448) : Le Christ se tourne vers la porte d'une maison à gauche. (2 + 7)

P 451 : Plan moyen de la cour intérieure de la maison ; au fond, un escalier, des jarres ; le Christ, d'un pas lent, entre par la droite. (8 1/2)

IT 126 (d) : Marie, la mère. (3)

P 452 (= 451) : Marie entre dans l'image par la gauche (en vêtements gris), va vers son fils ; ils s'embrassent; il lève les yeux au ciel. (11)

P 453 : Plan américain des deux Pharisiens, qui, à l'extérieur, regardent par la fenêtre de la maison. (3)

P 454 (ouverture en fondu) : Plan moyen de la fête de mariage ; à l'arrière plan, des gens dansent ; à l'avant, le Christ, assis sur un sofa, bénit une femme agenouillée à ses pieds. (5)

P 455 (= 453) : Les deux Pharisiens discutent. (2)

IT 127 (d) : Intrigants alors, comme maintenant. « Le peuple recherche trop les divertissements et le plaisir. » (8)

P 456 (= P 455) : Ils hochent la tête puis marchent vers l'avant-gauche en discutant. (2 + 15)

P 457 : Plan moyen (légère plongée) de la rue ; au fond, une arcade ; les deux Pharisiens entrent par l'avant droite et vont saluer deux autres personnages (vraisemblablement Pharisiens eux aussi), qui avancent sur la gauche. (4)

IT 128 (d) : La pauvre mariée et son époux subissent une grande humiliation. Le vin a fait défaut. (7 1/2)

P 458 : Plan américain des époux et d'un vieillard barbu sous le dais ; le vieillard apprend la chose aux mariés; ils en discutent ; la mariée a l'air très ennuyée. (6 1/2)

P 459 : Plan moyen d'une table de convives ; les gens s'agitent, lèvent leurs gobelets vides. (9)

P 460 : Plan moyen du Christ assis, regardant les gens s'agiter ; à droite, les mariés sous leur dais. (1 + 6)

IT 129 (d) : Le premier miracle.
Le changement de l'eau en vin.
Note : Le vin était jugé comme une offrande convenable à Dieu ; en boire était une partie de la religion juive. (13)

P 461 : Plan moyen du Christ devant une jarre ; sur lui, en surimpression, une croix noire ; derrière, un groupe d'hommes et de femmes regarde ; il étend les mains au-dessus de la jarre.

lève les yeux au ciel, puis les mains ; les gens regardent dans la jarre, ont l'air fortement surpris, regardant Jésus, emportent la jarre ; Jésus regarde vers le ciel ; la Vierge quitte le bord-cadre droit et va vers son fils. (Fermeture en fondu.) (30)

P 462 : Plan américain des deux mariés ; on passe au marié un gobelet de vin ; il en boit, le donne à son épouse qui sourit et y goûte. (15)

P 463 (ouverture en fondu) : Plan général de la fête ; au milieu de la pièce, le dais des mariés ; tout autour, les gens dansent avec exubérance. (5)

P 464 : Plan moyen. Le Christ, debout sur une marche d'escalier, entouré d'un groupe de personnages (de dos) le regardant, regarde la fête. (6)

P 465 (= P 463). (7)

IT 130 : INTERMEDE.
Le public est prié de rester assis. (4)

(Fin de la quatrième bobine.)

bobine n° 5

IT 131 : Intolérance,
Le combat de l'amour à travers les âges,
En quatre histoires parallèles, traitant du thème unique de l'INTOLERANCE. (12)

(Note : les IT 130 et 131 ont été la plupart du temps supprimés.)

IT 132 (b) : ACTE I.
Pour un moment le petit dieu de l'amour suit son chemin modeste mais puissant, le même en d'autre temps qu'aujourd'hui. (11)

IT 133 (e) : Yeux Bruns et sa famille sont heureusement ignorants de la toile que l'intolérance tisse autour d'eux. (11)

P 466 : Plan moyen d'une pièce de la maison de la famille d'Yeux Bruns ; au fond, des chandeliers, un portrait, des tentures, deux portes ; au milieu de la pièce, assis côte à côte, de droite à gauche : Prosper Latour, Yeux Bruns, son père, sa petite sœur. Plus à gauche, la mère d'Yeux Bruns, assise elle aussi, balance un berceau (bord-cadre). Le père fait la lecture. ((8 1/2)

IT 134 : (e) : Le silencieux mystère de l'amour. (1 + 15)

P 467 (cache circulaire) : Plan rapproché de Prosper et d'Yeux Bruns, écoutant. (2 + 9)

P 468 (cache circulaire) : Plan rapproché de la petite sœur écoutant et mangeant une pomme.

P 469 (cache circulaire sur le côté gauche) : Plan rapproché de la mère se penchant vers son bébé en souriant. Ouverture partielle de l'iris. (1 + 13)

P 470 (cache circulaire) : Plan américain du bébé dans son berceau). (1 + 5)

P 471 (cache circulaire) : Plan rapproché de la mère penchée sur le berceau (hors champ) ; elle se redresse et tourne le visage vers la droite (le cache l'accompagne dans son mouvement). (1 + 5)

P 472 (= P 466) : Prosper se tourne vers Yeux Bruns. (3)

P 473 (= P 467) : Les deux jeunes gens se regardent tendrement. (3)

P 474 (= P 468) : La petite fille les regarde (hors champ). (1 + 12)

P 475 (= P 473) : Le couple parle à voix basse. (3 1/2)

P 476 (cache circulaire) : Plan américain de la petite fille et du père, lequel lit toujours imperturbablement ; la petite fille regarde les amoureux derrière son père, et jette son trognon de pomme en leur direction (hors champ). (5 1/2)

P 477 (= 475) : Prosper le reçoit dans la figure, d'un air ennuyé ; Yeux Bruns rit ; Prosper regarde vers la petite petite fille (hors champ). (2 + 15)

P 478 : La petite fille regarde droit devant elle d'un air innocent, en continuant à manger un bout de pomme ; le père lit toujours. (2 + 11)

IT 135 (e) : Le mercenaire, rendu hardi par la passion. (3)

P 479 : Plan moyen de l'extérieur de la maison d'Yeux Bruns. Le mercenaire debout à gauche ; Prosper sort à reculons, dit au revoir aux femmes à la porte (Yeux Bruns, sa mère) ; le mercenaire s'éloigne à reculons pour ne pas être vu ; Prosper sort de l'image par l'avant droite ; la mère rentre dans la maison ; Yeux Bruns regarde un instant Prosper s'éloigner (hors champ), va pour rentrer mais ressort pour ramasser son mouchoir qu'elle avait laissé tomber ; le mercenaire, rasant le mur, reparaît à gauche. (14)

P 480 : Plan américain d'Yeux Bruns ramassant son mouchoir, regardant vers Prosper ; le mercenaire entre dans l'image, lui saisit le poignet, l'invite à venir avec lui ; le mouchoir sur la bouche, elle rit ; il lui saisit à nouveau les bras, lui tient un discours enflammé ; elle rentre brusquement et ferme la porte. (29 1/2)

P 481 (+ P 479) : Le soldat s'en va (par la droite). (5)

P 482 (ouverture et fermeture en fondu) : Plan « du berceau ». (8 1/2)

(Note : Plan absent dans la description de Th. Huff. Cf. l'« avertissement ».)

IT 136 (a) : Au bon vieux temps de l'été. Pour la Petite Chérie, la jeunesse et le temps qui passe ont cicatrisé la blessure. (10)

P 483 : Plan général d'un port et de ses docks ; à l'arrière plan : un bateau à quai ; à l'avant-plan à droite, l'amorce d'un bâtiment, à gauche, assis sur une planche, un couple endimanché ; la Petite Chérie et le Garçon entrent par l'avant-gauche, et s'éloignent en ligne droite dans la profondeur de champ ; la Petite Chérie, par moments, sautille en marchant. (Fermeture en fondu.) (34 1/2)

IT 137 (a) : La fin d'une journée à « Coney Island ». (1 + 15)

P 484 : Plan américain des deux personnages, sur le palier de chez la jeune fille, marchant vers l'avant-droite ; ils se sourient ; la jeune fille le regarde et lui dit bonsoir, indiquant qu'elle doit rentrer ; lui tend la main ; le Garçon sourit, et pointant un doigt sur sa protrine : (11)

IT 138 (a) : « Pas la peine de me faire le coup du « bonsoir » : j'accompagne toujours mes petites amies chez elles. » (6 1/2)

P 485 (= 484) : Il sort une cigarette ; elle le regarde, rentre rapidement chez elle et ferme la porte ; un instant interloqué, il range sa cigarette dans sa poche, et, l'air amusé, va vers la porte. (9)

P 486 : Plan rapproché de la jeune fille, contre la porte, l'air un peu inquiète, disant (vraisemblablement) « Non ». (2 1/2)

P 487 : Plan rapproché du Garçon, de l'autre côté de la porte, cherchant à l'ouvrir. (3)

P 488 (= P 486) : La jeune fille, indécise, porte sa main à sa joue et les yeux au ciel, en disant : (3 1/2)

IT 139 (a) : « Aidez-moi à rester très forte. » (2 + 12)

P 489 (très légèrement différent du P 488) : La jeune fille est de plus en plus affolée et irrésolue. (3 1/2)

P 490 (= 487) : Le Garçon essaie encore d'ouvrir la porte ; elle s'entrouvre légèrement mais la jeune fille, de l'autre côté (hors champ) la referme. (4 1/2)

P 491 (= P 489) : La jeune fille, l'air angoissé, explique à travers la porte : (2 + 6)

IT 140 (a) : « Je te l'ai déjà dit — J'ai promis à Notre Dame et j'ai promis à mon père qu'aucun homme ne rentrerait jamais dans cette pièce. » (10)

P 492 (= P 491) : Elle s'appuie contre la porte d'un air chagrin. (2 + 12)

P 493 : Plan américain du Garçon au pas de la porte ; furieux, il agite le poing : (0 + 7)

IT 141 (a) : « Rien que pour ça je ne te reverrai plus jamais ! » (5 1/2)

P 494 (= P 493) (légers caches horizontaux) ; il tourne le dos à la porte, d'un air furieux, et se dirige vers la descente d'escalier (fermeture d'iris). (1 + 15)

P 495 (= P 488) : La jeune fille, l'entendant partir, l'appelle (vraisemblablement « Bobby »); puis, tristement, appuie la tête contre la porte et se met à pleurer. (16)

P 496 : Plan rapproché du Garçon, sur le palier, écoutant ; il sourit et revient sur ses pas. (4)

P 497 (= P 493) : Il revient à la porte et frappe. (1 + 14)

P 498 (= P 492) : La jeune fille relève la tête et dit : « Qui est-ce ? » (6)

P 499 (= P 487) : Le jeune homme lui parle à travers la porte. (0 + 5)

IT 142 (a) : « Je pensais — suppose que nous nous mariions, alors je pourrai entrer. » (6)

P 500 (= P 499). (0 + 8)

P 501 (= P 498) : La jeune fille a l'air perplexe. (1 + 12)

P 502 (= P 500) : Il continue à lui parler à travers la porte. (7 1/2)

P 503 (= P 501) : La jeune fille sourit, surexcitée. (10)

IT 143 (a) : « C'est moi. Embrasse-moi pour me souhaiter bonne nuit, et nous dirons que c'est décidé. » (4)

P 504 (= P 502). (0 + 8)

P 505 (= P 503) : La jeune fille déverrouille la porte, se recule légèrement, anxieuse. (4 1/2)

P 506 (= P 504) : Le garçon entrouvre la porte). (1 + 9)

P 507 (= P 505) : Le Garçon passe la tête par sa porte entrouverte ; la jeune fille rit, le regarde d'un air grave ; ils s'embrassent sur la bouche, rapidement ; elle baisse les yeux puis sourit ; il lui parle ; ils s'embrassent plus longuement ; puis le Garçon recule. (19 1/2)

P 508 (= P 506) : Le Garçon sort à reculons, les yeux à demi-fermés ; la porte se referme. (2 1/2)

P 509 (= P 507) : La jeune fille sourit, surexcitée, une main sur la bouche. (4)

P 510 (= P 494) : Le jeune homme sourit, quitte le pas de la porte et se dirige vers l'escalier d'un pas décidé. (4)

P 511 (= P 509) : La jeune fille, un instant, cesse de sourire et prend un air triste ; puis elle murmure (vraisemblement) « Bobby », s'appuie contre la porte, sourit à nouveau.
(Fermeture en fondu.) (15)

IT 144 (a) : Les sommes énormes fournies par Jenkins pour que les intrigantes le distribuent comme elles le jugent convenable — en « charités » — font désormais de la ligue d'« Elévation » le pouvoir le plus influent de la communauté. (15 1/2)

P 512 (cache circulaire) : Plan rapproché d'une porte vitrée portant l'inscription peinte : « Mary T. Jenkins Fondation Fund. General Offices. »
(Fermeture en fondu.) (4)

P 513 (ouverture d'iris) : Plan général d'un très grand bureau désert, meublé d'une série de tables, à gauche compartimenté en boxes. Fondu enchaîné. (3)

P 514 (même endroit, même cadrage) : une foule de personnages évolue dans le bureau. (9)

P 515 : Plan moyen de Miss Jenkins, son frère et d'autres personnages ; ils se dirigent vers l'avant-plan.

P 516 (= P 514) : Miss Jenkins s'assied auprès d'une table en avant-plan, accompagnée par d'autres personnages. (4 1/2)

IT 145 (b) (une page du livre tourne ; en surimpression :) : Tout aussi intolérants, des hypocrites d'un autre âge. (7 1/2)

P 517 : Une rue de Jérusalem ; plan moyen d'un groupe d'hommes, tous debout sauf un assis contre un mur ; un Pharisien le montre du doigt : (3 1/2)

IT 146 (d) : Et le Pharisien dit :
« Voyez un homme glouton et sac-à-vin, un ami des publicains et des pécheurs. »
St-Matthieu, XI-19.
(8 1/2)

P 518 (= P 517) : le groupe d'hommes discute. (1 + 15)

P 519 (ouverture d'iris) : Plan moyen du Christ assis au milieu d'un groupe de gens, bavardant avec simplicité ; on lui offre à boire, il refuse. (Fermeture d'iris.) (11)

P 520 (= P 518) : Les Pharisiens discutent. (Fermeture d'iris partielle.) (8 1/2)

IT 147 (a) : La femme prise en délit d'adultère. (4)

P 521 : Plan général d'un tribunal en plein air ; la foule amène violemment la femme devant la plate-forme des juges, à droite ; le Christ, assis sur le bord droit de la plate-forme, observe. (4)

P 522 (cache circulaire) : Plan moyen de la femme, les mains sur le visage, la tête penchée ; en arrière-plan, la foule la montre du doigt et lui lance des quolibets. (3 1/2)

P 523 : Plan américain d'un Pharisien, entouré d'autres hommes, des pierres à la main. (1 + 12)

IT 148 (a) : « Moïse, dans sa Loi, nous a commandé que de telles personnes soient lapidées, mais toi, qu'en dis-tu? »
Jean VIII.
(9 1/2)

P 524 (= P 523) : (Le Pharisien pose la question). (1 + 3)

P 525 (= P 521) : La femme, se cachant toujours le visage de la main, recule vers la droite. (1 + 13)

P 526 (cache circulaire) : Plan moyen de la femme, qui s'assied sur la grande marche de pierre qui borde le mur à droite ; elle regarde à gauche (dans la direction du Christ, hors champ), puis se cache de nouveau le visage. (5)

P 527 (cache circulaire ; ouverture en fondu) : Plan moyen du Christ, à demi allongé sur la pierre, le bras dans sa direction ; il se redresse, regarde vers la foule (hors champ), pointe un doigt vers elle, parle et lève le doigt vers le ciel : (16)

IT 149 (a) : « Que celui parmi vous qui est sans péché lui jette la première pierre. » (7)

P 528 (= 527) : Le Christ, immobile dans sa pose prédicante, regarde la foule (hors champ). (2 + 12)

P 529 : Plan américain du groupe d'hommes, qui laissent tomber leurs pierres ; à l'avant-plan, l'un d'entre eux, ayant lâché sa pierre avec une mimique d'horreur, s'en va avec un rire nerveux, après avoir regardé vers le Christ d'un air apeuré. (12 1/2)

P 530 (= P 525) : Le Christ, le doigt toujours pointé vers le ciel ; la femme adultère, assise immobile, le visage dans ses mains, en bord cadre droit ; le Christ se penche à nouveau vers le sol ; les groupes se dispersent. (5)

P 531 : Plan américain d'un homme s'approchant pour lire ce que Jésus a écrit sur le sol.

P 532 : Gros plan d'une inscription hébraïque sur du sable.

P 533 (= P 531) : L'homme, effrayé, s'enfuit.

P 534 (= 526) : La femme s'en allant, courbée, se cachant la figure. (1 + 3)

P 535 (= 530) : Le Christ lui parle :

IT 150 : « Femme, où sont tes accusateurs ? Est-ce que personne ne t'a accusé ? »

P 536 (= P 535) : La femme se lève ; le tribunal est maintenant désert. (5 1/2)

IT 151 : « Personne, Seigneur. »

P 537 (= P 536) : Elle est maintenant près de lui.

(Note : du passage P 531-P 537, ne subsiste, dans les copies « modernes » (cf. « Avertissement »), que le P 536, précédé d'un plan supplémentaire :

P 531 bis (cache circulaire) : Plan américain de la femme adultère assise, se tenant la tête dans les mains, avec des mouvements convulsifs. (1 + 3)

P 538 (cache circulaire) : Plan moyen du Christ assis, tendant la main vers la femme (hors champ). (4)

IT 152 (a) : « Moi non plus je ne te condamne pas ; va, et ne pèche plus. » (6)

P 539 (= P 538). (0 + 13)

P 540 : plan général : La femme tombe aux genoux du Christ. (5)

P 541 (= P 539) : Il regarde dans sa direction (vers le bas). (3)

P 542 (cache circulaire) : Plan américain de la femme agenouillée devant lui. (3)

P 543 (= P 541). (2 + 7)

P 544 (cache circulaire) : Plan moyen de la femme, qui se lève, les bras vers le ciel. (2 1/2)

P 545 : Plan moyen des deux personnages ; la femme quitte l'image à gauche, les bras au ciel. (Fermeture d'iris.) (6)

IT 153 (b) : Maintenant, comment allons-nous trouver suivi l'exemple du Christ dans notre histoire d'aujourd'hui ? La commission de la 7e circonscription signale qu'elle a nettoyé la ville. (13 1/2)

P 546 : Plan général des bureaux de la fondation Jenkins ; trois femmes font leur rapport à leur chef. (2 + 6)

P 547 : Plan rapproché des trois réformatrices ; l'une d'elles dit avec enthousiasme : (1 + 10)

IT 154 (c) : « Tout est tranquille dans les... » (3 1/2)

P 548 (cache circulaire) : Plan moyen d'une brasserie déserte, presque à l'abandon, les chaises empilées dans un coin. (7)

P 549 (= P 547). (1 + 4)

P 550 (cache circulaire) : Plan rapproché de la « réformatrice en chef » écoutant, approuvant de la tête. (2 + 12)

P 551 (= P 549) : La femme sourit, en disant : (0 + 15)

IT 155 (c) : « On ne danse plus dans... » (2 + 13)

P 552 (cache circulaire) : Plan général de la salle de danse, où des gens attablés mangent bien sagement. Fermeture partielle d'iris. (4)

P 553 : Plan de demi-ensemble de la salle de la fondation Jenkins ; les trois réformatrices parlent avec leur supérieure. (Fermeture en fondu). (7 1/2)

IT 156 (c) : « Vous-même étiez avec nous quand nous avons fait une descente... » (5)

P 554 : Plan général : l'extérieur d'une maison ; la police fait une rafle ; des femmes descendent les marches de la maison, sont conduites dans un car de police ; l'une d'entre elles fume. (8)

P 555 (cache circulaire, contre-plongée, panoramique vers la gauche) : Plan moyen des Réformatrices observant la rafle (hors-champ) depuis un balcon. (2 + 13)

IT 157 (c) : Quand les femmes cessent d'attirer les hommes, elles se rabattent souvent sur les réformes. (8 1/2)

P 556 (cache circulaire) : Gros plan d'une des réformatrices observant la rafle. (2 + 4)

P 557 (cache circulaire) : Gros plan d'une autre réformatrice. (2 + 3)

P 558 (cache circulaire) : Gros plan d'une troisième réformatrice, au visage particulièrement disgracieux. (2 + 9)

P 559 (cache circulaire) : Gros plan d'une réformatrice grassouillette, regardant la rafle d'un air apitoyé. (2 + 11)

P 560 (= P 554) : Les policiers poussent les filles dans leur car de patrouille. (3)

P 561 (= P 557) : La femme sourit. (2 + 9)

P 562 (cache circulaire) : Plan moyen du balcon : les quatre femmes à droite; à gauche, deux hommes bavardent. (2 + 3)

P 563 (cache circulaire) : Plan rapproché des deux hommes ; ils hochent la tête d'approbation l'un vers l'autre, puis regardent vers la droite (la rafle). (3)

P 564 (ouverture partielle d'iris) : Gros plan d'un vieillard moustachu et mal rasé, qui regarde en mastiquant. (7)

P 565 (= P 560). (1 + 13)

P 566 (= P 563) : Les deux hommes sourient d'un air entendu. (3 1/2)

P 567 (= P 565). (5)

IT 158 (a) : Mais ces résultats, elles ne les signalent pas : (5)

P 568 (ouverture d'iris) : Plan américain de quatre hommes attablés dans une arrière-salle ; l'un d'eux sort des bouteilles de sa poche ; la fenêtre à leur gauche s'ouvre : deux policiers se saisissent des bouteilles et menacent les buveurs déçus. (Fermeture en fondu.) (14 1/2)

IT 159 (c) : Au lieu de boire du vin doux et de la bière, chacun a son propre distillateur. (8 1/2)

P 569 : Plan moyen d'un appareil à distiller bricolé avec une bouilloire, des tubes à gaz, etc. ; trois hommes se penchent sur lui avec anxiété. (4)

Fondu enchaîné.

P 570 : Gros plan de la bouilloire. (3)

P 571 (= P 569) : Un homme goûte le liquide obtenu et semble se déclarer satisfait. (6 1/2)

P 572 : Dans une rue des bas quartiers: plan américain d'un groupe de jeunes filles ; deux hommes arrivent et flirtent, puis sortent par l'avant gauche. (13)

P 573 : Plan général d'une rue ; à l'arrière-fond, des couples dansent ; à l'avant-plan, un couple sort d'une maison abandonnée, rit, quitte l'image par l'avant-gauche.
(Fermeture partielle d'iris.) (7)

Fin de la 5e bobine.

bobine n° 6

IT 160 (a) : Après leur mariage. — Le Garçon, vigoureusement tonifié par la douce confiance humaine de la Petite Chérie, revient avec elle dans le droit chemin. (10 1/2)
(Note : La mention « Après leur mariage. — » manque aux copies « modernes » ; cf. à ce propos l'« avertissement »).

P 574 : Plan américain : Dans une pièce pauvrement meublée (un lit-cage à droite, la porte au milieu, un buffet à sa gauche), le Garçon et la Petite Chérie ; le chapeau à la main, il va vers la porte ; sa femme le rappelle ; ils parlent ; les mains jointes, elle l'engage à prier ; un instant embarrassé, il pose son chapeau, joint les mains ; elle lui redresse la tête et lui montre le ciel ; il prie, elle lui parle ; (fermeture et réouverture en fondu) ; il cesse de prier ; elle l'embrasse avec exubérance, lui saute au cou ; enlacés, ils tournent sur eux-mêmes ; suspendue à lui, elle le fait vaciller ; arrivés près de la porte, il la dépose au sol, met son chapeau et sort ; elle lui dit au revoir, puis referme la porte. (50 1/2)

P 575 : Plan américain : dans l'entrée de l'immeuble, au bas de l'escalier, le Garçon, après avoir regardé vers le haut, sort par l'avant droite d'un pas allègre, le sourire aux lèvres. (2 + 1)

P 576 (= P 574) : La Petite Chérie revient vers l'avant-plan, en dansant et en sautillant, bondit sur place d'un air joyeux, en agitant les bras. (7)

IT 161 (a) : Le Garçon dit à son chef qu'il n'aura plus besoin d'« artillerie », qu'il en a fini avec sa vie ancienne. (8)

P 577 : Chez le Mousquetaire des Bas Quartiers; à l'arrière-plan, la porte ouverte sur la chambre ; en plan américain, le Mousquetaire, en gilet, et le Garçon, le chapeau sur la tête ; le Garçon montre son révolver au Mousquetaire, puis le jette sur la table à droite ; le Mousquetaire lui pose des questions, le Garçon lui répond d'un ton sec, et se dirige vers la sortie ; le Mousquetaire, furieux, se précipite et lui donne un coup de poing dans le dos ; le Garçon, d'un direct au menton, l'envoie s'écrouler sur un fauteuil ; le Mousquetaire se relève et va vers lui ; les lumières s'éteignent (ou : fondu au noir) ; le combat continue dans l'obscurité ; la lumière revient : par la porte de la chambre, la Délaissée, en chemise de nuit, regarde ; le Mousquetaire est étendu à terre, l'air mal en point ; le Garçon lui dit quelques mots, et sort par la porte de gauche. (35)

P 578 : Plan moyen du palier du logis du Mousquetaire ; le Garçon sort de chez le Mousquetaire (porte à droite), rajuste son chapeau et va vers l'avant gauche (fermeture d'iris partielle). (2 + 5)

P 579 (= P 577) : Le Mousquetaire se relève péniblement, agite un doigt vers la porte d'un air menaçant ; au fond, à la porte de la chambre, la Délaissée l'observe. (5)

IT 162 (a) : Pour donner un exemple aux autres hommes de sa bande, le Mousquetaire, avec l'aide d'hommes plus hauts que lui, adapte un vieux scénario bien connu. (11)

P 580 : Plan moyen : le trottoir au bord duquel le Garçon vend des journaux à son étalage ; trois hommes s'approchent de lui rapidement, l'étourdissent d'un coup de poing, l'entraînent dans l'encoignure d'une porte. (6)

P 581 : Plan américain des trois hommes bousculant le Garçon dans l'encoignure de la porte ; ils lui mettent un pistolet et un portefeuille dans la poche. (3 1/2)

P 582 : La chambre de la Petite Chérie et du Garçon ; la Petite Chérie balaie le sol avec application ; elle s'arrête, l'air inquiet, et va regarder à la fenêtre. (4)

P 583 (= P 580) : Les trois hommes précipitent le Garçon à terre et s'enfuient (par la gauche). (1 + 7)

P 584 (= P 582) : La Petite Chérie, à la fenêtre, pousse un cri, lâche son balai, se précipite vers la porte (au fond à droite), et sort. (2 + 12)

P 585 (= P 583) : Un policier arrive par la gauche, aide le Garçon à se relever ; le Garçon, l'air complètement estomaqué, tente, encore vacillant, de lui expliquer ce qui vient de lui arriver ; le policier le tient par le bras ; à l'arrière-plan, arrivent des badauds, puis deux hommes (deux policiers en civil), qui prennent le Garçon chacun par un bras, et commencent à le fouiller. (10 1/2)

P 586 : Plan moyen de l'entrée de la maison du Garçon et de la Petite Chérie ; celle-ci descend rapidement l'escalier et court vers la sortie (vers l'avant droite). (1 + 4)

P 587 (= P 585) : Les deux policiers ont trouvé le pistolet et le portefeuille ; ils les *montrent au Garçon*, qui, à leurs accusations, proteste de son innocence ; la Petite Chérie est arrivée et tente d'intervenir, vainement ; les deux policiers emmènent son mari (par l'avant droite); la Petite Chérie tente de les suivre et proteste ; elle est retenue et calmée par le policier en tenue et les badauds. (14)

IT 163 (a) : La Maison qui est parfois celle de l'Intolérance. (3)

P 588 (Ouverture d'iris partielle) : Plan très général d'une prison, et de sa cour ; le bâtiment principal est flanqué de deux grandes ailes, et surmonté d'une sorte de tour-mirador. (4 1/2)

P 589 : Plan général de l'escalier menant à la porte principale de la prison ; le Garçon, de dos, escorté de deux hommes (l'un en civil, l'autre en uniforme), gravit les marches. (2 + 14)

P 590 (Cache circulaire) : Plan américain d'un gardien de prison, un pied posé sur un muret, tenant un fusil et regardant à droite. (2 + 11)

IT 164 (a) : Les objets volés déposés sur le Garçon, et sa mauvaise réputation, font de lui, pour un certain temps, une victime de l'intolérance. (8)

P 591 : Plan rapproché du Garçon l'air résigné, et des deux hommes devant la porte (métallique et percée d'un judas) de la prison ; la porte s'ouvre ; les deux hommes saisissent le Garçon par les bras et le font entrer. La porte se referme (fermeture d'iris). (14 1/2)

IT 165 (a) : Le nid d'amour brisé. — La Petite Chérie — seule. —

P 592 (Ouverture en fondu) : Plan moyen de la chambre de la Petite Chérie ; elle entre lentement, vêtue d'une jupe, d'un tailleur et d'un chapeau ; elle saisit un balai, et, d'un geste mécanique, balaie le sol. (18)

P 593 : Plan général d'une cour de prison (affectant la forme d'un long couloir ; à gauche, un grand mur de pierre, à droite, une série de portes grillées) ; une foule de prisonniers, immobiles ou presque ; une file d'hommes arrive par l'avant droite, suivie d'un homme en veston ; le Garçon, le dernier de la file, se retourne ; l'homme le pousse en avant ; ils vont vers l'arrière-plan en traversant les groupes de prisonniers. (9 1/2)

P 594 (= P 592) : La Petite Chérie prend sur la table une casquette (de son mari), la regarde, la repose sur la table, puis, appuyée sur son balai, regarde tristement vers le sol. (22 1/2)

IT 166 (a) : Tandis que, chez les Jenkins, les membres de la ligue d'Elévation fêtent leur réussite d'avoir rectifié le monde, qui allait tout de travers. (9)

P 595 : Plan général de la salle de bal de chez les Jenkins ; à l'avant-plan, un groupe de gens (surtout de femmes) en redingotes, robes du soir, chapeaux à plume, etc, parlent avec animation, l'air satisfait ; Miss Jenkins sort par l'avant droite avec deux autres femmes. (9 1/2)

P 596 (Fondu enchaîné) : Plan moyen de la même scène.
(Note : manque à toutes les copies « modernes »).

P 597 : Plan « du berceau » (= P 1) (Fondu au noir). (2 + 6)
(Note : Seulement dans les copies « modernes » — cf. l' « avertissement » —).

IT 167 (b) : A Babylone.
Le Grand Prêtre de Baal recherche les hommages publics. (8 1/2)

P 598 : Plan moyen de la salle d'un temple ; à droite, en avant-plan, une grande statue ; au fond, un porche donnant sur l'extérieur ; à sa droite, une autre statue ; à gauche, Balthazar regarde la cérémonie : un prêtre à longue barbe et une prêtresse s'avancent vers l'avant-plan, suivis d'officiants. (9)

P 599 (Cache circulaire) : Plan américain du prêtre et de la prêtresse, immobiles ; ils tiennent une croix ansée et d'autres objets rituels. (3 1/2)

P 600 (= P 598) : Le prêtre et la prêtresse sont immobiles ; les suivants vont déposer devant la grande statue à droite l'arche qu'ils portaient, supportant une statue plus petite, protégée par un dais ; le prêtre et la prêtresse reculent vers l'arrière-plan. (12 1/2)

IT 168 (f) : Le Prêtre de Baal, furieux contre le culte d'Ishtar, prophétise la perte de leurs âmes et la ruine de Babylone. (10)

P 601 (= P 600) : Le Grand Prêtre de Baal, suivi de deux autres prêtres, arrive par le fond et se dirige vers les statues en avant droite. (2 + 14)

P 602 (Caches verticaux) : Gros plan de la petite statue (de la déesse Ishtar). (0 + 14)

P 603 (Caches verticaux légèrement incurvés) : Plan américain du Grand Prêtre de Baal ; il fait signe, d'un air de dégoût et de haine, qu'on enlève la statue (hors champ).

P 604 (Caches verticaux) : Plan rapproché de Balthazar, le bras gauche levé (dans la direction du prêtre). (2)

P 605 : Plan américain du Grand Prêtre et de Balthazar (le bras toujours levé), face à face, se défiant du regard. (6)

P 606 (Cache en forme de trou de serrure) : Un vieillard, en riches habits (Nabonidus, père de Balthazar), regarde la scène (hors champ). (6)

P 607 (= P 605) : Le Grand Prêtre, obséquieux, s'incline et porte la main de Balthazar à son front, puis se recule légèrement ; Balthazar se tourne vers la gauche et parle (à son père, hors champ). (10 1/2)

P 608 (Cache circulaire) : Plan rapproché serré du Grand Prêtre, regardant à gauche et à droite, puis dans la direction de Balthazar (hors champ), d'un air fourbe et sinistre. (8 1/2)

P 609 (= P 607) (Fermeture d'iris). (5 1/2)

IT 169 (f) : Un jour mémorable dans la vie du père de Balthazar ; en faisant des fouilles, il a trouvé une brique des fondations du temple d'Haram-Sin, construit 3 200 ans auparavant. (13)

P 610 : Plan général de l'appartement de la Princesse ; Balthazar et la Princesse sont enlacés ; Nabonidus entre par la gauche ; on ferme les rideaux de la porte de communication avec la pièce du fond (salle des danses) ; Nabonidus va vers Balthazar et lui montre la brique. (8)

IT 170 (f) : Il mentionne incidemment que le Perse Cyrus, le puissant ennemi de Babylone, s'approche de la ville. (9)

P 611 (Cache circulaire) : Plan américain du vieillard, tenant la brique, et parlant, un bras à demi levé. (1 + 8)

P 612 (Cache ovale) : Plan américain de Balthazar, écoutant, l'air inquiet. (6 1/2)

P 613 (= P 610) : Le vieillard sort par la gauche ; Balthazar donne ordre à un esclave d'aller aux informations ; il frappe dans ses mains ; arrive un soldat à qui il donne également des ordres ; la Princesse s'approche de Balthazar. (28)

IT 171 (f) : « Nous commencerons à construire ta ville, ô colombe d'Ishtar, quand Cyrus sera vaincu. » (10)

P 614 (Cache en losange) : Plan moyen du couple ; Balthazar, d'un air déterminé, lève le bras ; la Princesse, l'air alarmé, l'enlace. (Fermeture du cache en losange). (17 1/2)

IT 172 (c) : Le camp Perse. Cyrus, conquérant du monde, prépare le titanesque combat avec Babylone, en secrète connivence avec le prêtre de Baal.
Note : Situé entre l'Euphrate et la route du courrier vers l'Egypte. (29)

P 615 (plongée légère) : Plan très général du camp de Cyrus ; des tentes, des cabanes, une foule d'hommes en armes portant ou tirant des instruments de guerre ; à l'arrière-plan, un fleuve, des palmiers. (4 1/2)

IT 173 (f) : Le traître prêtre de Baal reçoit de la part de Cyrus de nouvelles assurances. (6)

P 616 : Plan moyen : dans une salle du temple : le Grand Prêtre, un autre prêtre, et le Rhapsode, qui remet une lettre au Grand Prêtre, puis se prosterne. (3)

IT 174 (f) : Sous sa tente, Cyrus, face à l'image sacrée du soleil. (4)

P 617 (légers caches verticaux) : Plan moyen de Cyrus, debout, regardant. (1 + 9)

P 618 (Ouverture en fondu) (Caches horizontaux) : Plan général : Une foule d'hommes prosternés devant une grande roue dentelée tournante ; Cyrus, à droite (dans la même position qu'au P 617) ; à côté de lui, un cheval blanc. (15)

IT 175 (f) : L'institution de Cyrus. Les Mèdes et les Perses en exercices.
Note : Il était prescrit que chaque homme sue tous les jours. (19)

P 619 : Plan général d'hommes au travail, de chevaux, etc. (3 1/2)

P 620 (caches verticaux légèrement incurvés) : Plan moyen de trois hommes travaillant à réparer une machine de guerre. (3 1/2)

P 621 : Plan général d'une série d'hommes, près de la rive du fleuve, s'exerçant au tir à l'arc et au javelot. (3 1/2)

P 622 : Plan américain de guerriers s'exerçant à l'arc. (5)

P 623 : Plan moyen de guerriers lançant des javelots. (4 1/2)

IT 176 (f) : Des Ethiopiens. (2 + 10)

P 624 : Plan moyen d'un groupe de Noirs, certains assis, sur la rive du fleuve, tenant de longues piques incurvées. A l'arrière-plan, les guerriers s'exerçant à l'arc et au javelot. (4 1/2)

IT 177 (f) : Des Barbares. (2 + 6)

P 625 (Cache vertical à droite) : Plan américain d'un groupe de Barbares assis, vêtus de peaux de bêtes et de casques à cornes ; l'un d'entre eux mange. (7)

P 626 (Plongée) : Plan rapproché de trois noirs ; l'un d'eux montre aux autres comment il tient sa lance. (5)
(Note : Manque dans la description de Th. Huff).

P 627 (Plongée) : Plan américain de trois asiates assis à terre ; celui du milieu montre aux autres le maniement du poignard. (5)

P 628 : Plan général du camp. (2)

IT 178 (c) (Ouverture en fondu) : Issus du berceau — se balançant sans fin, des doigts de bébés levés avec espoir. (Fermeture en fondu). (12 1/2)

(A suivre).

Suite de la page 26
bienfaisante force inconnue me le montre en entier, me pousse à m'intéresser à lui, et je n'invente rien — parole d'honneur, je n'invente pas — je vois le livre, et je ne fais que le transcrire. » (Y. Forster, « The Life of Charles Dickens »).

Chez Dickens, les images visuelles sont indissociables des images auditives. Le philosophe et écrivain anglais George Henry Lewis rapporte (dans un article datant de 1872) un témoignage de Dickens : celui-ci *entendait nettement* chaque mot prononcé par ses personnages.

Et cette capacité de voir concrètement devant soi ce qu'il décrivait aboutit non seulement à *une exactitude absolue du détail, mais aussi à l'exactitude absolue de la ligne de comportement* et des actes de ses personnages. Cela est vrai, tant pour le moindre détail du comportement — le geste —, que pour le tableau d'ensemble du comportement, c'est-à-dire pour la caractéristique fondamentale, généralisante du personnage.

Ce fragment, pêché au hasard, et qui décrit le comportement de master Dombey, n'apparaît-il pas comme une exhaustive « remarque » de mise en scène-interprétation ? :

« *Sa main avait déjà saisi le cordon de sonnette pour appeler, comme d'habitude, Richards, lorsque son regard tomba sur le coffret à lettres appartenant à sa défunte femme et pris avec d'autres objets dans la commode de sa chambre. Ce n'était pas la première fois que ce coffret attirait ses regards. Il en portait la clef dans sa poche ; et maintenant il le transporta jusqu'à sa table et l'ouvrit, en s'enfermant préalablement à double tour dans la chambre, — d'une main ferme et assurée.* » (Forster, op. cité).

La dernière phrase retient l'attention : elle est descriptivement maladroite. Toutefois, ce n'est nullement par hasard que l'incise : « *en s'enfermant préalablement à double tour dans la chambre* », phrase que l'on dirait « insérée » au milieu d'une autre par l'auteur s'avisant d'un oubli, se trouve à cet endroit précis, au lieu d'être placée là où le demandait un ordre descriptif normal, c'est-à-dire avant les mots « *et maintenant il le transporta* ».

Ce décalage « de montage », ce déplacement prémédité dans l'ordre logique d'une description, saisit brillamment le côté *fugitivement furtif* d'une action qui s'est glissée entre le geste précédent et l'acte de lire une lettre d'autrui, accomplis avec cette absolue correction et cette dignité de gentleman que master Dombey sait donner à ses moindres gestes.

Ici, la disposition même (le montage) des phrases fournit une nette indication à « l'interprète » — comment, en contradiction avec l'ouverture du tiroir, accomplie avec des gestes fermes et assurés, il convient de « jouer » la fermeture de la porte en suggérant une nuance de comportement toute différente. A propos, c'est cette même nuance qui doit colorer le geste de déplier la lettre ; et Dickens ne se contente plus d'indiquer cette partie du « jeu » par la seule expressivité de la disposition des phrases, il en donne une description précise :

« *De dessous un amas de papiers déchirés et détruits, il tira une lettre intacte. Retenant involontairement sa respiration, il la décacheta et, perdant dans ce geste furtif un peu de son habituelle attitude de dignité agressive, il s'assit, et la tête appuyée sur la main, lut le document.* » (op. cité).

La lecture elle-même se déroule à nouveau dans le climat de la froide dignité propre à un parfait gentleman :

« *Il lisait lentement et attentivement, relisant soigneusement chaque syllabe. Par des moyens différents de ceux de son excessive aisance, qui semblait un peu affectée et qui devait résulter d'un non moindre effort, il ne permit à aucun de ses sentiments de se manifester. Après avoir lu jusqu'au bout, il plia et replia lentement la lettre, puis la déchira soigneusement en plusieurs morceaux. Arrêtant net le geste de sa main qui allait automatiquement jeter les lambeaux de papier, il les fourra dans sa poche, comme s'il redoutait de les voir de nouveau assemblés et déchiffrés ; ensuite, au lieu de sonner comme de coutume pour qu'on lui apporte le petit Paul, il demeura seul toute la soirée, assis dans sa chambre morose...* » (op. cité).

Si je donne ici ce fragment décrivant le comportement de Dombey, c'est qu'il n'est pas passé du manuscrit dans le roman.

Pour donner plus de tension à l'action, Dickens le coupa sur les conseils de Forster, qui conserva le passage dans son livre, en notant avec quelle impitoyable rigueur Dickens « tranchait » dans ce qu'il avait eu parfois beaucoup de mal à écrire.

Cette rigueur impitoyable souligne une fois de plus la nette précision de l'image que Dickens cherchait à obtenir par tous les moyens, s'efforçant de dire avec un laconisme tout cinématographique ce qu'il avait à raconter. (D'ailleurs, cela n'empêchait pas ses romans d'atteindre une épaisseur énorme.)

Je n'ai pas peur des longues citations, je ne crains pas le reproche de m'écarter de mon sujet, car il suffirait de changer le nom de deux, trois personnages et de remplacer le nom de Dickens par celui du héros de mon article pour que tout ce qui vient d'être dit puisse se rapporter quasi-littéralement à Griffith.

En commençant par l'éclat d'acier d'un regard perçant, dont je me souviens par mes rencontres personnelles avec lui, jusqu'au détail-clef ou particularité — signe distinctif du caractère — instantanément saisis, tout chez Griffith a la précision aiguë, purement dickensienne ; chez lui, comme chez Dickens, tout est cinématographiquement « optique », « cadré », « en gros plan », avec l'expressivité déformante de l'objectif à grande focale !

Involontairement, je songe à la première impression de ma première rencontre avec le premier classique du cinéma, Griffith.

La « séquence » avait l'air découpée dans l'un de ses premiers films.

« ... Un hôtel de Broadway. En plein centre de New York... C'est là qu'eut lieu la rencontre avec Griffith, qui depuis trente ans reste fidèle au logis qu'il a élu une fois pour toutes.

« Alors voici : cinq ou six heures du matin. Un jour gris se lève sur Broadway. Des bacs métalliques pleins d'ordures. On balaye les rues. Un immense hall désert. Dans l'aube incertaine, les fenêtres disparaissent et le Broadway vide se confond avec l'hôtel endormi. Fauteuils retournés. Tapis roulés. On fait le ménage. Tout au fond du hall, le portier avec ses clefs semble perdu. A côté de lui une silhouette en gris. Sur la peau grise du visage la râpe grise de la barbe qui a poussé. Le regard gris des yeux clairs. Aigu. Immobile, fixé sur un point : entre les fauteuils retournés et les tapis roulés — une civière. Deux infirmiers sur les dalles nues. Derrière eux, un policeman. Sur la civière, un



Broken Blossoms (*R. Barthelmess - L. Gish*)

homme ensanglanté. Pansements. Du sang. A côté on époussète les palmiers. Sous les fenêtres on balaye des monceaux de papiers. Il y a eu une rixe quelque part. On a apporté l'homme dans ce hall d'hôtel. On l'a pansé. Emporté. Rue grise. Gens gris. Et un homme gris au fond du hall. Que de fois, lui, Griffith a reconstitué pour nous de telles scènes du banditisme américain... On croit voir tout cela sur un écran : la couleur a disparu, rien que la gamme des tonalités grises, depuis les taches blanches des papiers dans la rue, jusqu'aux ténèbres presque complètes là, où les escaliers de l'hôtel se perdent dans les étages... » (3).

Il n'est pas bon d'aller trop loin dans la recherche des analogies et des ressemblances — elles cessent d'être convaincantes et perdent leur charme. Cela vous prend des allures de machination et de tricherie. Je serais désolé de voir la confrontation Dickens-Griffith devenir moins probante, en laissant la multiplicité de traits communs glisser jusqu'au jeu de la ressemblance anecdotique des signes distinctifs.

D'autant plus qu'une semblable analyse de Dickens dépasse le cadre des intérêts particuliers de l'art cinématographique de Griffith pour toucher à l'art cinématographique en général.

Mais c'est pourquoi, justement, il me faut creuser toujours plus avant les ciné-signes de Dickens — les dévoilant par l'entremise de Griffith — en leur qualité de futurs ciné-indices.

C'est pourquoi, qu'il me soit pardonné d'avoir trouvé, en feuilletant Dickens, même un... « fondu enchaîné ». Car, comment nommer autrement cette description dans « L'histoire de deux cités » ?

« *Dans les rues de Paris retentit le bruit sourd des charrettes de la mort. Six voitures fermées apportent à la guillotine sa ration journalière de vin rouge.*

« *Six voitures fermées roulent dans les rues. O, Temps, mage tout-puissant, transforme-les en ce qu'elles furent, et devant nos regards passeront les carrosses des monarques autocrates, les équipages de la noblesse féodale, les parures des Jézabel dissolues, les églises — point les maisons du Seigneur, mais des repaires de voleurs ; les masures de millions de paysans affamés.* »

Et combien d'autres surprises « cinématographiques » recèlent les pages de Dickens !

3) « Je cite d'après mon article racontant la rencontre avec Griffith dans le journal « Kino », du 5 juillet 1932. » (Note de S.M.E.).



Intolerance (*histoire moderne - R. Harron*)

Toutefois, nous fixant volontairement une limite, tournons-nous vers ces fondamentales structures de montage, qui étaient présentes, sous une forme rudimentaire, dans l'œuvre de Dickens, avant de s'épanouir en compositions cinématographiques dans l'œuvre de Griffith.

Soulevons un coin du voile sur la richesse de cette expérience, qui demeure précieuse, encore aujourd'hui, en ouvrant le premier roman qui nous tombe sous la main.

Ce sera, mettons, « Oliver Twist ».

Ouvrons-le au hasard. Par exemple au chapitre XXI.

Lisons le début :

I

« ... Quand ils débouchèrent dans la rue, le matin était maussade ; il ventait et pleuvait fort, et les nuages avaient un aspect pesant et orageux.

« La nuit avait été très pluvieuse, car de grosses flaques d'eau s'étaient formées sur la chaussée

« et les caniveaux débordaient.

« On apercevait dans le ciel une faible lueur annonciatrice du jour, mais elle aggravait plutôt qu'elle n'atténuait la tristesse de la scène, cette morne lumière ayant pour seul résultat de faire pâlir celle des réverbères sans répandre aucune teinte plus chaude ou plus vive sur les toits mouillés et les rues désolées.

« Personne ne semblait bouger dans ce quartier de la ville ; les fenêtres des maisons étaient toutes hermétiquement closes,

« et les rues par lesquelles ils passaient désertes et silencieuses.

II

« Quand ils eurent tourné dans Bethal Green Road, le jour avait franchement commencé de se lever. Bon nombre de réverbères avaient déjà été éteints ;

« quelques charrettes venant de la campagne se dirigeaient lentement vers Londres ;

« de temps à autre, une diligence rapide et couverte de boue les dépassait avec fracas,

« tandis que le conducteur octroyait au passage un coup de fouet de remontrance au lourd roulier qui, tenant le mauvais côté de la route, l'avait exposé à arriver au bureau avec un quart de minute de retard.

« Les débits de boissons, dans lesquels brûlaient des lampes à gaz, étaient déjà ouverts.

« Graduellement, d'autres boutiques commencèrent à

s'ouvrir, et l'on pouvait rencontrer çà et là quelques personnes.

« Puis vinrent des groupes épars d'ouvriers se rendant à leur travail ;

« puis des hommes et des femmes portant sur la tête des paniers de poisson,

« des voitures à ânes chargées de légumes,

« des charrettes remplies de bestiaux ou de carcasses entières d'animaux,

« des laitières avec leurs seaux,

« tout un flot continu de gens qui s'avançaient péniblement sous le faix de provisions diverses dans la direction des faubourgs situés à l'est de la ville.

III

« Comme nos deux personnages approchaient de la Cité, le bruit et le trafic augmentèrent petit à petit ;

« et, quand ils se faufilèrent dans les rues qui s'étendent entre Shoreditch et Smithfield, tout ce remue-ménage avait grossi au point d'atteindre à un véritable grondement.

« Le jour avait alors acquis toute la clarté qu'il montrerait sans doute jusqu'à ce que revînt la nuit, et la matinée laborieuse de la moitié de la population londonienne avait commencé.

IV

« ... C'était jour de marché.

« Le sol était couvert d'une couche de boue et d'immondices dans laquelle on enfonçait jusqu'aux chevilles : une épaisse vapeur s'élevait perpétuellement des corps fumants des bestiaux,

« se mêlant au brouillard

« qui semblait reposer sur les cheminées, et cette opacité pesait lourdement sur la scène.

« ... Des paysans,

« des bouchers,

« des toucheurs de bœufs,

« des camelots,

« des gamins,

« des voleurs,

« des badauds

« et des vagabonds de la plus basse classe

« se mêlaient en une seule masse :

V

« les sifflements des bouviers,

« les aboiements des chiens,

« les beuglements et les ruades des bœufs,

« les bêlements des moutons,

« les grognements et les cris aigus des cochons,

« les boniments des camelots,

« les appels, les jurons et les disputes qui retentissaient de tous côtés ;

« les tintements de sonnettes

« et les voix houleuses qui s'échappaient de tous les cabarets ;

« la presse, les poussées, les mouvements de voitures,

« les coups, les glapissements et les hurlements ;

« l'effroyable et discordant vacarme qui résonnait dans tous les coins du marché ;

« et les individus crasseux et sordides, aux figures mal lavées et mal rasées, qui couraient constamment de-ci de-là, émergeant de la cohue pour s'y replonger aussitôt ; tout cela formait un tableau ahurissant qui confondait entièrement les sens... » (4)

Que de fois avons-nous rencontré les structures de ce même type dans l'œuvre de Griffith !

Avec la même rigueur de l'accroissement et de l'accélération du rythme, avec la même progression des jeux de lumière allant de réverbères allumés aux réverbères qui s'éteignent, de la nuit à l'aube, de l'aube à la pleine clarté du jour (*« le jour avait acquis toute la clarté... »*) ; avec la succession réfléchie de tous les éléments purement visuels auxquels viennent s'entrelacer les éléments auditifs : d'abord en grondement lointain et indistinct, faisant écho à la lumière grandissante, puis bruit sourd, devenant mugissement, vacarme, pour éclater enfin en constructions purement sonores, concrètes et figuratives (partie V de notre découpage) ; avec le même rapide insert d'une scène jouée — comme celle du cocher se hâtant pour l'ouverture du bureau : et enfin, avec les mêmes splendides détails typiques, tels que les croupes fumantes des bestiaux, la vapeur qui se mêle à la brume matinale, ou le gros plan du pied *« enfoncé jusqu'à la cheville dans la boue »* et qui, mieux que dix pages de descriptions, vous donne la pleine sensation du tableau d'un marché !

Tout en nous émerveillant de ces exemples puisés dans Dickens, nous ne devons pas oublier une autre circonstance, liée à l'œuvre de cet écrivain, en général.

Quand nous pensons à lui et à la « quiète » vieille Angleterre, nous risquons d'oublier que les œuvres de Dickens se détachaient sur la toile de fond de la littérature de cette époque — non seulement littérature anglaise, mais mondiale — comme des œuvres d'un écrivain-urbaniste. Il fut le premier à introduire dans la littérature les usines, les machines, les chemins de fer.

Mais les traits de cet « urbanisme » ne font pas seulement partie de la thématique de Dickens, ils sont présents dans... le rythme vertigineux de ces impressions changeantes qui lui permettent de donner de la ville un tableau dynamique (du pur montage) ; et ce montage traduit dans son rythme la sensation du comble de vitesse de ce temps — 1838 —, la sensation de la course folle... d'une diligence !

« ... Ce qui fuyait ainsi devant ses yeux, en une étrange succession, était bien curieux à observer. Magasins de magnifiques vêtements, de tissus apportés de tous les coins du monde ; boutiques alléchantes, où tout était fait pour stimuler le goût blasé et donner un fumet de nouveauté à la fête trop souvent recommencée : vaisselle plate, où l'or et l'argent poli ont pris la forme d'un vase, d'un plat, d'une coupe ; fusils, sabres, pistolets et tous autres moyens de destruction patentés; menottes pour les filous, layettes pour les bébés, médicaments pour les malades, cercueils pour les morts, cimetière pour les enterrés ; tout cela se chevauchant, se bousculant semblait voler en une danse bigarrée... » (« La vie et les aventures de Nicholas Nickleby »).

Est-ce que cela ne ressemble pas à une préfiguration des « symphonies de la grande ville » ?

Mais voici un autre aspect de la ville, diamétralement opposé et qui semble également avoir devancé de quatre-vingt ans la description d'une ville par un cinéaste américain :

« La ville se composait de quelques grandes rues qui se ressemblaient toutes... peuplées de gens qui se ressemblaient également, qui sortaient et rentraient aux mêmes heures, avec le même bruit sur le même pavé, pour se rendre au même travail, et pour qui chaque

(4) Texte français cité d'après « Oliver Twist », éd. « Le livre de poche », traduction de Francis Ledoux, p. 185-187.

jour était semblable à hier et à demain, et chaque année pareille à l'année passée et à l'année à venir. »

Est-ce l'Angleterre de 1854 (« Temps difficiles ») ou bien *La Foule* de King Vidor — de 1928 ?

Si les exemples cités plus haut nous offrent les préfigurations de *l'exposé par le montage*, si caractéristique pour Griffith, il nous suffit de nous enfoncer plus avant dans la lecture du roman d'« Oliver Twist » pour découvrir aussitôt une autre méthode de montage typique pour Griffith — la méthode du *montage parallèle de scènes s'insérant l'une dans l'autre.*

Pour cela, reportons-nous aux scènes où est narré l'épisode bien connu de M. Brownlow qui fait confiance à Oliver, recueilli par lui, en l'envoyant rendre les livres au libraire, et où Oliver tombe à nouveau entre les mains du voleur Sikes, de son amie Nancy et du vieux Fagin.

Ces scènes se déroulent tout à fait à la manière de Griffith — et par leur ligne émotionnelle interne, et par l'extraordinaire relief dans la peinture des personnages ; par l'extraordinaire plénitude vivante de tous leurs traits, tant dramatiques qu'humoristiques ; enfin, par le montage parallèle de tout l'enchaînement des épisodes séparés, montage si typiquement griffithien.

Arrêtons-nous de façon très détaillée sur cette dernière particularité, si caractéristique chez Griffith, et si inattendue, semble-t-il, chez Dickens.

« *Chapitre XIV qui contient de plus amples détails sur le séjour d'Oliver chez M. Brownlow, avec la remarquable prévision qu'un certain M. Grimwig fit à son sujet, quand il sortit faire une commission.*

« — *Mon Dieu, j'en suis fort ennuyé, s'écria M. Brownlow ; je désirais tout particulièrement que ces livres fussent retournés ce soir.*

« — *Envoyez Oliver les rapporter, dit M. Grimwig avec un sourire ironique ; vous pouvez être sûr qu'il les livrera à bon port, vous savez.*

« — *Oui, monsieur, je vous en prie, permettez-moi de les rapporter, dit Oliver. Je courrai tout le long du chemin, monsieur.*

« *Le vieillard était sur le point de dire qu'Oliver ne devait sortir sous aucun prétexte, quand un très malicieux toussotement de M. Grimwig le décida à accepter, à seule fin de lui prouver immédiatement, grâce au prompt accomplissement de la commission, l'injustice de ses soupçons, à ce sujet-là, tout au moins...* »

Olivier est prêt à partir chez le libraire.

« ... — *J'en ai pour moins de dix minutes, monsieur, répondit Oliver avec ardeur...* »

« *Mrs Bedwin, la gouvernante de M. Brownlow lui fait des recommandations et l'accompagne jusqu'à la porte.*

« — *Dieu bénisse son doux visage ! dit-elle en le suivant des yeux. Je ne sais pourquoi, je ne puis supporter l'idée de le perdre de vue.*

« *A ce moment, Oliver se retourna d'un air joyeux et lui adressa un signe de tête avant de tourner le coin de la rue. La vieille dame répondit en souriant à son salut ; puis ayant refermé la porte, regagna sa chambre.*

« — *Voyons ; il sera de retour dans une vingtaine de minutes au plus, dit M. Brownlow, qui tira sa montre et la plaça sur la table. Il fera nuit à ce moment-là.*

« — *Ainsi, vous vous attendez vraiment à ce qu'il revienne ? demanda M. Grimwig.*

« — *Pas vous ? répondit en souriant M. Brownlow.*

« *L'esprit de contradiction prévalait fortement, à ce moment-là, dans le sein de M. Grimwig ; le sourire confiant du vieux monsieur ne fit que le renforcer encore.*

« — *Non ! s'écria-t-il en frappant la table du poing. Certainement pas. Ce galopin porte un complet neuf ; il a sous le bras quelques bouquins de valeur et dans la poche un billet de cinq livres. Il va rejoindre ses vieux amis les voleurs et se moquera de vous. Si jamais ce garnement remet les pieds dans cette maison, monsieur, je veux bien me manger la tête !*

« *Sur ces mots, il approcha son fauteuil de la table, devant laquelle les deux amis restèrent assis en silence, la montre entre eux...* »

Suit un bref « insert » en forme de digression :

« *Il vaut la peine de remarquer, pour illustrer l'importance que nous attachons à nos propres jugements et l'orgueil avec lequel nous avançons nos conclusions les plus téméraires et les plus hâtives, que M. Grimwig, qui n'était pourtant en aucune façon un mauvais homme et qui eût été sincèrement navré de voir duper et décevoir son respectable ami, espérait bien, à ce moment-là, et de toute la force de son âme, qu'Oliver Twist ne reviendrait pas...* »

Ensuite, nouveau retour sur les deux gentlemen :

« *Au bout d'un moment, il commença à faire tellement sombre que l'on pouvait à peine discerner les chiffres du cadran ; mais les deux hommes restaient assis là, en silence, la montre posée entre eux.* »

La nuit qui tombe indique qu'un certain temps s'est écoulé, et le *gros plan* de la montre, *qu'à deux reprises déjà* nous avons vue posée entre les vieux gentlemen, nous dit que ce temps a été long. Mais juste au moment où, à la suite des vieux gentlemen, le bienveillant lecteur va être entraîné dans le jeu « reviendra — ne reviendra pas », les pires craintes et les vagues pressentiments de la vieille lady se justifient par l'insert d'une nouvelle scène :

« *Chapitre XV, qui montre toute l'affection que le jovial vieux Juif et mademoiselle Nancy portaient à Oliver Twist* ». (D'abord, c'est la courte scène à l'auberge entre le bandit Sikes accompagné du chien, le vieux Fagin et miss Nancy que l'on avait chargée de découvrir l'endroit où se trouvait Oliver.)

« — *T'es sur la piste, dis, Nancy ? s'enquit Sikes, en avançant le verre.*

« — *Oui, Bill, répondit la jeune femme, qui expédia le contenu du verre. Même que j'en ai ma claque...* »

Suit l'une des meilleures scènes du roman, du moins celle que depuis l'enfance, la mémoire conserve avec le plus de netteté en même temps que l'image sinistre de Fagin — la scène où Oliver qui chemine, les livres sous le bras, est subitement abordé par une jeune femme :

« ... *A ce moment il fut brusquement tiré de ses pensées par les cris stridents d'une jeune femme: « Ah! Mon frère chéri! » A peine avait-il levé les yeux pour voir de quoi il s'agissait, qu'il fut immobilisé par l'enlacement de deux bras fermement serrés autour de son cou...* »

Grâce à cette manœuvre habile, et avec l'aide sympathique de toute la rue, Nancy parvient à ramener Oliver, « son frère prodigue » qui se débat désespérément, dans l'antre de la bande criminelle de Fagin.

Et le chapitre XV s'achève par une phrase de montage qui nous est déjà devenue familière :

« *Les becs de gaz étaient allumés ; Mrs Bedwin atten-*

dait anxieusement à la porte ouverte ; la servante avait vingt fois couru dans la rue pour voir s'il n'y avait pas quelque signe d'Oliver ; et les deux vieux messieurs restaient avec persévérance assis dans le petit salon enténébré, la montre posée entre eux sur la table. »

Au chapitre XVI, Oliver est ramené dans l'antre des voleurs et subit leur persiflage. Nancy le protège des coups :

« — *Je ne vais pas rester là à te voir faire ça, Fagin ! s'écria-t-elle. Tu as le gamin, qu'est-ce qu'il te faut de plus ? Laisse-le tranquille, ou je te garantis que je marquerai quelques-uns de vous d'une empreinte qui me mènera à la potence avant mon temps !* »

(A propos, combien caractéristiques et pour Dickens, et pour Griffith, ces flambées subites de noble générosité chez des personnages « moralement dégradés », et à quel point leur action — bien que de façon passablement sentimentale — est infaillible sur les lecteurs et les spectateurs les plus sceptiques !)

A la fin du chapitre, Oliver épuisé, à bout de forces « sombre dans un profond sommeil ».

Là s'interrompt l'unité physique de temps — cette soirée et cette nuit remplies d'événements ; mais ne s'interrompt pas l'unité de montage de l'épisode qui relie Oliver à M. Brownlow d'une part, et à la bande de Fagin d'autre part.

Suit, au chapitre XVII, l'arrivée du bedeau, M. Bumble, venu en réponse à l'annonce s'enquérant du jeune garçon perdu, et l'apparition de M. Bumble chez M. Brownlow qui se trouve encore en compagnie de Grimwig.

A lui seul, le titre du chapitre dévoile le contenu et le sens de leur conversation : « *La destinée d'Oliver, toujours défavorable, amène à Londres un grand homme pour nuire à sa réputation.* »

« ... — *Je crains bien que tout cela ne soit que trop vrai, dit tristement le vieux monsieur après avoir parcouru les papiers. Ceci n'est pas beaucoup pour vos renseignements, mais je vous aurais bien volontiers donné le triple, s'ils avaient été favorables au gamin.*

« *Il n'est pas improbable que M. Bumble, s'il avait été plus tôt en possession de cette donnée, eût donné à sa petite histoire une teinte toute différente. Mais il était trop tard pour le faire à présent ; aussi se contenta-t-il de hocher gravement la tête en empochant les cinq guinées, et il se retira.*

« ... — *Mrs Bedwin, dit M. Brownlow quand la gouvernante parut, ce garçon — Oliver — est un imposteur.*

« — *Ce n'est pas possible, monsieur. Ça ne peut pas être ! s'écria avec énergie la vieille dame... On ne me fera jamais croire cela, monsieur ! Jamais !*

« — *Vous autres, vieilles femmes, vous ne croyez jamais qu'aux charlatans et aux contes à dormir debout ! grogna M. Grimwig. Je l'ai su tout de suite...*

« — *C'était un aimable enfant, doux et reconnaissant, répliqua Mrs Bedwin, indignée. Je connais bien les enfants, monsieur ; il y a quarante ans que je les connais ; et les gens qui ne pourraient pas en dire autant feraient mieux de se taire là-dessus. Voilà ce que je pense !*

« *C'était là un pavé lancé dans le jardin de M. Grimwig, qui était célibataire. Comme la remarque ne tira de ce monsieur qu'un sourire, la vieille dame releva la tête d'un air dédaigneux, et elle lissait son tablier en préliminaire à une nouvelle diatribe, quand M. Brownlow l'arrêta :*

« — *Silence ! s'écria-t-il en feignant une colère qu'il était loin d'éprouver. Que je n'entende plus jamais prononcer le nom de ce garçon. C'est pour vous dire cela que j'avais sonné. Jamais. Jamais plus, sous aucun prétexte, vous m'avez compris ! Vous pouvez vous retirer, Mrs Bedwin. Rappelez-vous ! Je parle sérieusement !...* »

Et tout l'ensemble du montage complexe et compliqué de l'épisode se termine par la phrase :

« *Il y eut des cœurs bien tristes sous le toit de M. Brownlow cette nuit-là* » (5).

Ce n'est pas par hasard que je me suis permis des citations aussi longues et qui se rapportent non seulement à la composition de la scène, mais aussi à la description des personnages ; car dans le modelé de ceux-là, dans leurs caractéristiques, leur comportement et leurs silhouettes il y a quelque chose de très typique de la manière de Griffith. Cela concerne dans la même mesure et les êtres sans défense, souffrant « à la Dickens » (rappelons-nous Lilian Gish et Richard Barthelmess dans *Le Lys brisé*, ou les sœurs Gish dans *Les Deux Orphelines*), et les personnages non moins typiques pour lui, comme les deux vieux gentlemen et Mrs Bedwin ; enfin, les membres de la bande du « jovial vieux Juif » Fagin, tout à fait caractéristiques pour Griffith.

En ce qui concerne le problème immédiat de notre analyse — la composition du sujet par le montage chez Dickens, on peut en présenter les résultats dans le petit tableau suivant :

1. *Les vieux gentlemen.*
2. Départ d'Oliver.
3. *Les vieux gentlemen et la montre. Il fait encore jour.*
4. Digression à propos du caractère de M. Grimwig.
5. *Les vieux gentlemen et la montre. Le soir tombe.*
6. Fagin, Sikes et Nancy à l'auberge.
7. La scène dans la rue.
8. *Les vieux gentlemen et la montre. Le gaz est déjà allumé.*
9. Oliver est ramené chez Fagin.
10. Digression au début du chapitre XVII.
11. Le voyage de M. Bumble.
12. *Les vieux gentlemen* et l'ordre donné par M. Brownlow d'oublier à jamais Oliver.

Comme on voit, nous sommes devant un exemple typique — pour Griffith également — de montage parallèle de deux thèmes, où la présence de l'un (les gentlemen qui attendent) augmente émotionnellement la tension du second (les malheurs d'Oliver), déjà suffisamment dramatique sans cela.

Grâce aux « libérateurs » se précipitant à la rescousse de la « malheureuse héroïne », Griffith allait récolter dans les champs du montage parallèle ses plus superbes lauriers !

Mais le plus curieux dans tout cela, c'est qu'*au centre même* de l'épisode analysé s'encastre un autre « insert » — toute une digression au début du chapitre XVII, et que jusqu'ici nous avons volontairement passée sous silence. Qu'a-t-elle donc de si remarquable, cette digression ?

Elle a ceci : c'est une sorte de « traité didactique » portant précisément sur les principes de la construction du sujet par le montage, construction réalisée ici par Dickens avec tant de charme, et qui devait passer par la suite dans la manière de Griffith.

5) Op. cit., p. 128 à 157.



« THE WHITE ROSE » (Mae Marsh)

Voici cette digression :

« Il est d'usage au théâtre, dans tout bon mélodrame bien sanguinaire, de présenter les scènes tragiques et comiques en alternance régulière, comme les couches de rouge et de blanc dans une flèche de lard strié. Le héros se laisse tomber sur sa paillasse, accablé de chaînes et d'infortunes ; dans la scène suivante, son écuyer, fidèle mais ignorant de son sort, régale le public d'une chanson comique. Nous voyons, le cœur battant, l'héroïne au pouvoir d'un fier et impitoyable baron : sa vie et sa vertu pareillement en danger, elle tire un poignard pour préserver l'une au prix de l'autre ; or, au moment même où l'attente est portée à son paroxysme, on entend un sifflet, et nous voilà transportés dans la grand-salle du château, où un sénéchal à la tête grise chante une chanson divertissante avec un groupe encore plus divertissant de vassaux, qui ont leurs entrées libres en tous lieux, cryptes d'églises ou palais, et passent leur temps à se promener de compagnie en chantant de gais refrains.

« Pareilles variations semblent absurdes ; mais elles ne sont pas aussi anormales qu'elles pourraient le paraître à première vue. Les transitions qui, dans la vie réelle, nous font passer des tables plantureuses aux lits de mort ou des vêtements de deuil aux parures de fête sont tout aussi saisissantes ; mais là, nous sommes des acteurs participant à l'action et non des spectateurs passifs, ce qui fait une grande différence. Les acteurs de la vie factice du théâtre sont aveugles sur les transitions violentes et les brusques explosions de passion ou de sentiment qui, présentées aux yeux des simples spectateurs, sont aussitôt condamnées comme excessives et absurdes.

« Etant donné que les soudains changements de décor et les rapides déplacements dans le temps et l'espace sont, dans les livres, non seulement consacrés par un long usage, mais encore considérés comme le grand art de la composition (certains critiques estimant surtout le talent de l'auteur en fonction des dilemmes en proie auxquels il laisse ses personnages à la fin de chaque chapitre), on jugera peut-être inutile (6) ce bref préambule au changement de scène qui va suivre... » (7).

Il y a encore autre chose d'intéressant dans ce « traité » — là, de la bouche même de l'auteur, est précisé le lien qui unit Dickens au mélodrame théâtral.

Et ce faisant, Dickens se situe lui-même comme le maillon, reliant l'art futur, encore insoupçonné, du cinématographe — au passé récent (pour Dickens) des traditions du « bon mélodrame, bien sanguinaire ».

Il va de soi que le patriarche du cinéma américain ne pouvait ignorer ce « traité », et bien, bien souvent ses constructions semblent les copies des sages conseils que le grand romancier du milieu du XIXe siècle prodiguait au cinéaste du XXe. Et ce n'est pas pour rien que Griffith, qui ne s'en cache pas, rend hommage à la mémoire de Dickens.

Pour la première fois une telle construction fut réalisée à l'écran par Griffith dans le film *After many years* (adaptation d'« Enoch Arden » de Tennyson, réalisée en 1908).

Ce film est connu d'autre part, parce que là, pour la première fois, le gros plan fut employé et, surtout, *utilisé d'une manière qui lui donnait un sens.*

C'étaient les premiers gros plans en Amérique depuis le célèbre *Attaque du train* d'Edwin Porter, réalisé cinq ans auparavant et où il n'y avait qu'un seul gros plan — et encore, employé en qualité de simple truc à sensation : le criminel tirait tout droit dans le public !

Erich Elliott, dans son livre « Anatomy of Motion Picture Art », mentionne un autre film de la même époque des débuts de « Vitagraph » qui s'appelait *Extrémités* et où, dans toutes les scènes, figuraient uniquement... les pieds des interprètes (8) — Claire Kimball Yong et Maurice Costello (9).

Mais cela n'a guère d'importance. Ce qui est important, c'est *comment* et précisément là, *pour la première fois*, Griffith a utilisé le gros plan *dans le montage.*

C'était une audace, pour ce temps-là, de montrer dans la scène où Annie-Lee attend le retour de son mari, *son seul visage, filmé en gros plan.* Rien que cela provoqua déjà les protestations des patrons de « Biograph Studios » où travaillait alors Griffith. Mais infiniment plus audacieux encore apparut l'insert, immédiatement à la suite de ce gros plan, du plan de celui à qui Annie-Lee pense et qu'elle attend — le plan de son mari Enoch, perdu au loin sur une île déserte.

Cela provoqua une tempête d'indignation et de reproches : personne disait-on, n'allait comprendre un pareil décalage de l'action (*cut-back*).

Il est intéressant de noter que pour défendre sa découverte, Griffith se réfère précisément à... Dickens.

Linda Arvidson (la femme de D.W. Griffith) rapporte dans ses souvenirs un bien curieux fragment de dialogue :

« ... — Comment peut-on raconter une histoire en faisant des bonds pareils ? Personne ne va rien comprendre !

« — Allons donc, répondit M. Griffith, Dickens n'écrit-il pas de cette façon ?

« — Oui, mais c'est Dickens ; il écrit des romans, c'est tout à fait différent.

« — La différence n'est pas si grande, moi, je fais des romans avec des films. » (Mrs D.W. Griffith (Linda Arvidson) « When the Movies were young »).

Si dans *After many years* il n'y avait que la première esquisse de ce qui devait rendre Griffith célèbre par la suite, déjà dans l'un de ses films les plus proches en date, *La Villa isolée* (10) (1909), la nouvelle méthode devait s'épanouir pleinement. Et c'est à partir de là que commence la chronologie du montage parallèle, accumulant la tension dans la scène finale du « sauvetage de la victime au dernier moment ». Les cambrioleurs qui pénètrent dans la maison, la famille en proie à la terreur, le père qui galope pour sauver sa femme et ses enfants s'entrelacent ici, formant le premier modèle de ce qui devait apparaître avec une force nouvelle dans *Naissance d'une nation*, dans *Intolérance*, dans *Les Deux Orphelines*, dans *America* et dans nombre d'autres exemples du montage adulte de Griffith. — S.M. EISENSTEIN. (A suivre).

6) Dans le texte cité par S.M.E. : « On jugera sans doute indispensable... » Coquille ou lapsus ?

7) Op. cit., p. 148-149.

8) A la fin des années 20, un numéro spécial « Cinéma » du « Crapouillot » de Galtier-Boissière publia un scénario où une aventure dans un dancing était racontée uniquement par les gros plans de mains et de pieds des acteurs.

9) « Le gros plan logiquement informatif se rencontre bien plus tôt chez le même Porter, par exemple, dans *La Vie d'un pompier américain* (1902), la sirène d'alarme est filmée en gros plan ». (Note de S.M.E.)

10) Adaptation de la pièce pour Grand-Guignol d'André de Lorde, « Au téléphone ».

Traduction et notes de L. et J. Schnitzer, « Œuvres Choisies », Ed « Iskousstvo » (Moscou), Tome 5, p. 129-180.



La Nouvelle Babylone (La métaphore "commune", 2)

par Jean Narboni et Jean-Pierre Oudart



La distribution scénique des figurants et leurs rapports dans « La guerre civile en France » apparaissent comme effets récurrents de la surdétermination du texte de Marx par son analyse historique (politique) des événements, c'est-à-dire par la position du conflit dont il analyse les déterminations et le progrès en termes de luttes de classes. C'est cette position, ou plutôt cette réinscription du conflit en termes de luttes de classes qui l'amène à tout moment à opérer des redistributions de ces figurants (articulations, condensations, métaphores) qui ont pour fonction de la reformuler perpétuellement, et qui ne constituent ainsi *jamais l'ornement décoratif* de son analyse, mais toujours les effets insistants de la contradiction productive de sa pratique d'exposition discursive (analyse historique/position politique du conflit).

C'est donc en posant constamment le rapport entre les antagonistes en termes de luttes de classes non seulement selon *l'ordre des faits historiques qu'il analyse* (ces faits consistant, le plus souvent, en prises de position des protagonistes bourgeois marquées par un certain style de discours dont Marx entreprend une véritable lecture « symptômale », et en activités matérielles dont Marx pointe toujours avec une perspicacité extrême les déterminations idéologiques, lorsqu'il analyse certains épisodes de la répression versaillaise ou note les réactions de la bourgeoisie face aux événements), mais selon l'ordre du *discours politique* qu'il construit en les exposant (on retrouve ici la distinction fondamentale investigation/exposition) que Marx est amené à réinscrire les effets de son analyse historique.

Cette analyse, jusque dans les faits réels qu'elle décrit en termes journalistiques violemment polémiques, est constamment sous-tendue par un discours politique qui prend toute sa force d'inscrire le désir historique de Marx (de la prise de conscience de classe du prolétariat, de sa prise de pouvoir politique, de l'abolition de son exploitation économique).

Ce désir : que le prolétariat advienne à la place du réel, ne peut se résoudre en une position définitive du prolétariat en termes de « maîtrise » (sa prise de pouvoir n'étant qu'une étape : la résolution des antagonismes de classes de la société bourgeoise, jamais une suppression définitive des *contradictions*) dans la mesure où son analyse historique, et son système théorique, interdisent la clôture de son discours en termes de « maîtrise » (contrairement à Hegel), et inscrivent l'histoire comme interminable (impossibilité d'annuler les contradictions des rapports de production dans un système de distribution définitif des produits/impossibilité d'annuler la dialectique de la production idéologique, c'est-à-dire le travail d'inscription de son sujet). La contradiction productive du discours théorique et politique de Marx, en œuvre dans le texte de « La guerre civile en France », y interdit précisément tout arrêt de la production des métaphores scéniques, constamment données comme les produits d'une pratique signifiante surdéterminée par ce discours théorique et

politique, les métaphores ne constituant ainsi pas de cadres rigides, même dans les formules les plus condensées du texte. Elles n'instituent pas dans le discours de Marx une clôture idéologique impensée (elles n'actualisent pas le thème même de la lutte des classes sur la « scène » intemporelle de l'histoire), et n'instaurent pas non plus une formulation répétitive, figée, de sa revendication politique (elles n'inscrivent pas la lutte des classes en termes purement manichéens, malgré la forte articulation en rapports d'opposition antithétique qu'elles impriment au texte).

Leurs principaux effets consistent :

1) en une formulation dialectique de la contradiction entre les positions affichées et les pratiques réelles de l'un et l'autre des antagonistes (la barre de la scène, dans le camp de la bourgeoisie, connotant sa position de retrait, de camouflage idéologique de ses pratiques réelles) ;

2) en la réinscription en termes politiques de cette formulation (le cadre scénique, dans ce cas, s'inscrivant comme l'effet idéologique de l'interpellation des antagonistes en sujets) ;

3) en le re-marquage des scansions du discours de Marx, de l'articulation de son analyse historique et de la réinscription politique qu'il en fait lorsqu'il définit les pratiques et les discours qu'il analyse en termes de pratiques et discours de classe (la position des figurants sur une scène dédoublée s'inscrivant alors comme l'effet de l'interpellation de ses lecteurs en sujets, en témoins, déterminés par son propre désir politique).

Le discours de Marx donne ainsi explicitement son objet (la Commune) pour une construction historique et politique. Précisément pour une construction historique se référant à un événement déjà virtuellement passé lorsque Marx entreprend d'écrire « La guerre civile en France », surdéterminée par l'inscription d'un désir politique actuel (celui de Marx et de ses lecteurs, c'est-à-dire des membres de l'Internationale) auquel l'analyse de cet événement fournit à la fois une cause idéologique en même temps qu'un moyen pour son sujet (les révolutionnaires) de frayer sa trace dans le réel (dans la mesure où elle démonte les mécanismes de défense et la stratégie de l'adversaire).

L'inscription de ce désir politique, dans « La guerre civile en France », dans la mesure où, au niveau de l'analyse, la détermination économique n'entre pas directement en jeu, consiste surtout en une réinscription, en termes de prévision du passé (ou d'un présent *presque* révolu) par un témoin qui vérifie en fait sa propre prévision d'échec de la Commune, de son écrasement.

L'analyse de cette inscription paraît nécessiter de faire appel à la théorie psychanalytique de la production de l'objet *a*, et en vérifier la formule (« sacrifice de l'objet par le désir »).

L'inscription du désir révolutionnaire, dans le texte de Marx, manifeste ses effets très précisément dans des scènes de mort, ou d'anticipation de la





disparition de la Commune. L'inscription de la Commune et celle de la répression se surdéterminent de telle manière que c'est dans le moment même de l'agression mortelle subie par les communards que Marx fait saillir, dans son texte, par un effet de scène, la figure exemplaire de la Révolution.

Précisément, la figure, ou le geste d'exaltation, s'inscrivent à l'instant où les révolutionnaires sont exposés au jeu de l'ennemi, *visés* par les Versaillais. C'est-à-dire que Marx, discourant sur des révolutionnaires voués à la mort, les inscrit par un effet fictionnel de prévision d'un (presque passé) comme déjà morts, déjà marqués par le trait qui va les frapper, imprime comme la marque anticipée d'une coupure, et produit leur figure exemplaire comme ce qui, au moment où ils sont sur le point de disparaître, survit à leur mort anticipée, éternise le dernier instant, actualise (au regard du lecteur/spectateur de Marx) le désir révolutionnaire au-delà de la disparition du sujet qui le supportait. C'est cela même qui donne à ce texte son caractère exceptionnel : être la description d'un événement *et* en même temps sa commémoration (1). On peut dire que, dans l'ordre qui surdétermine le discours politique de Marx, c'est-à-dire dans ce qui marque le rapport du théoricien Marx avec un événement réel qui a confirmé la vérité historique de sa théorie jusqu'à réaliser son désir (la prise du pouvoir par le prolétariat), et qui a déterminé la position de la Commune comme « objet primordial », première référence historique du discours révolutionnaire marxiste; la coupure de cet objet (le discours de Marx comme apologie d'une révolution écrasée par un révolutionnaire qui l'inscrit comme l'anticipation, l'annonce, le *fond de mort* productif d'une révolution triomphante) s'inscrit comme la marque d'une blessure mortelle infligée à cet objet (c'est-à-dire aux figurants révolutionnaires ou à la personnification de la Commune) par une exécution qui fonctionne comme l'instrument de ce que l'on pourrait appeler la structure de « fantasme » du discours de Marx, dans la mesure où, en opérant le meurtre, il désigne les figurants comme occupant le devant d'une scène historique, *faisant saillie dans son cadre,* à l'instant précis de leur disparition, et éternise leur présence par cet effet de saillie. Il y a ainsi sans cesse condensation, dans le texte de Marx, entre les effets de la description géographique de Paris menacé par les armées versaillaises, de l'interpellation de la Commune en sujet, de sa réinscription en figure de la Révolution désignant l'avenir par un effet de saillie qui l'expose au feu de l'ennemi, et vice-versa.

L'inscription historique du désir politique de Marx passe donc ici par cette coupure symbolique (au sens psychanalytique) d'avec la Commune disparue (sur le point d'être anéantie lorsque Marx commence à écrire). Et c'est toujours une métonymie, en tant que produit de l'inscription de cette coupure, qui inscrit à la fois la menace et l'exécution de la répression (mais aussi parfois les exécuteurs mués en objet de fantasme évanouissants et harcelants), et formule métaphoriquement le désir de Marx que le prolétariat, prenant le pouvoir, advienne sur le devant de la scène de l'histoire.

D'où une économie particulière de la figuration, et des rapports entre les figurants des deux camps :

1) la figuration du prolétariat comme un corps (un/corps) formule le désir politique de Marx que le prolétariat devienne une unité politique réelle. Le prolétariat, présentifié par un effet de répétition de l'inscription du figurant qui le connote comme un acteur faisant saillie dans le cadre d'une scène, désigne lui-même, par cet effet de saillie, le réel (l'au-delà des luttes révolutionnaires) dans le moment même de sa mort.

2) tandis que le prolétariat parisien est figuré comme un acteur et un corps, la bourgeoisie versaillaise est figurée comme une *série* d'acteurs, de fantoches, de revenants, d'animaux, etc. La composition de cette métaphore (une série de figurants disparates, dont l'accumulation rime avec la dilapidation économique ostentatoire du Second Empire que Marx évoque en même temps) détermine également la distribution qui est faite des figurants bourgeois dans les scènes qui portent le plus évidemment la marque du fantasme, celles où une succession d'agresseurs « harcèle » un même personnage (la Commune) comme une meute animale (la bourgeoisie lacère, déchire, aveugle, lynche les communards désarmés, puis *mime* cette scène) (2).

---

1) D'où, souvent, une exposition à temporalités complexes, diversifiées, la mise en jeu d'une *signifiance*, comme par exemple cette phrase faisant intervenir, de façon concentrée, le conditionnel, le présent, le futur et le futur antérieur : « *Si la Commune était battue, la lutte serait seulement ajournée. Les principes de la Commune sont éternels et ne peuvent être détruits ; ils seront toujours posés à nouveau à l'ordre du jour, aussi longtemps que la classe ouvrière n'aura pas conquis sa libération* ». Effets d'annonce, d'insistance, de répétition, d'après-coup, qu'il est possible de rapprocher de ce que Lacan écrit quant aux anticipations-rétrospections où se forme l'histoire du sujet, et au caractère évanouissant du signifiant : « *Ce qui se réalise dans mon histoire n'est pas le passé défini de ce qu'il fut puisqu'il n'est plus, ni même le parfait de ce qui a été dans ce que je suis, mais le futur antérieur de ce que j'aurai été pour ce que je suis en train de devenir* ». Ou bien : « *Là où c'était... Usons de la faveur qu'il offre d'un imparfait distinct. Là où c'était à l'instant même, là où c'était un peu, entre cette extinction qui luit encore et cette éclosion qui achoppe, je peux venir à l'être de disparaître de mon dit* ». Et encore : « *... de le mettre dans l'instant d'avant : il était là et n'y est plus, mais aussi dans l'instant d'après : un peu plus il y était d'avoir pu y être — ce qu'il y avait là disparaît de n'être plus qu'un signifiant* ».

2) « *Puis Paris fut harcelé par les frénétiques manifestations antirépublicaines de l'Assemblée des ruraux... Desmarets, le gendarme, fut décoré pour avoir traîtreusement, comme un boucher, mis en pièces le chevaleresque et généreux Flourens... Rien de plus horrible que ce singe* (Thiers), *déjà pressenti par Voltaire, autorisé pour un moment à donner libre cours à ses instincts de tigre... Alors qu'ils mettent en pièces le corps vivant du prolétariat...* », etc.

Mais si une structure de fantasme imprime dans le texte de Marx des effets récurrents (sacrifice de la Commune/exaltation révolutionnaire), l'inscription du désir de Marx ne donne pas lieu pour autant à une réduction moralisante de son analyse historique et de son discours politique. La Commune n'est jamais uniquement posée, dans ce discours, comme « l'objet perdu » de la Révolution, l'événement historique n'est jamais mué en un simple exemple édifiant, mais toujours analysé comme un épisode de la lutte des classes dont les conditions historiques laissaient prévoir, comme Marx l'avait analysé, l'échec des communards (échec politiquement productif au regard des révolutionnaires à qui le discours de Marx s'adresse).

Cependant il est manifeste que la violence avec laquelle Marx inscrit la répression versaillaise, et la structure de fantasme qui ordonne la distribution et le jeu des figurants dans de tels épisodes sont déterminées par la position historique (chronologique) de Marx par rapport à un événement à la fois contemporain de « La guerre civile en France » et virtuellement révolu dont il éprouve le traumatisme de la coupure avec une telle acuité que son *humour* en vient parfois décrier le caractère insupportable. L'humour de certains épisodes particulièrement atroces de la répression inverse parfois les effets de l'inscription du fantasme : ce ne sont plus les victimes qui rient, ou posent devant leurs exécuteurs en statues de la Révolution, mais les exécuteurs qui accusent les victimes de mal jouer la comédie (3). Marx inscrit ici précisément la détermination symbolique de son inscription scénique. « Derrière » la scène, il y a la mort, ce qui confirme encore la structure de fantasme de cette inscription, telle que la saillie de l'acteur hors de la clôture de la scène, qui le promet à l'exécution, actualise une division subjective inscrite par Marx en référence à Hegel (en soi/pour soi).





Le travail et les effets de la réinscription, dans le film de Kozintsev et Trauberg, des effets d'écriture de Marx, dans la mesure où cette réinscription les hypostasie en les extrayant de leurs réseaux de surdétermination (en les coupant de la pratique théorique et du discours politique de Marx), et où elle procède de leur plus grande méconnaissance, consistant en un remarquage figé, répétitif, des connotations dont sont empreintes les métaphores scéniques de « La guerre civile en France », réimprimées sur

---

3) Voir l'annexe à la troisième édition allemande (1891) publiée sous la direction d'Engels (Ed. Soc. p. 91, Correspondance du Daily News, 8 juin : « *Un officier monté désigna au général de Gallifet un homme et une femme en raison de quelque offense particulière. La femme, s'élançant hors des rangs, se jeta à genoux, et, les bras tendus, protesta de son innocence en termes passionnés. Et alors, avec un visage tout à fait impassible et sans aucune émotion, le général lui dit : « Madame, j'ai été dans tous les théâtres de Paris, votre jeu n'aura aucun effet sur moi. Ce n'est pas la peine de jouer la comédie* ».

un mode mécaniste au moyen du code scénique utilisé par les cinéastes.

De sorte que, réinscrivant les formulations les plus emportées du texte de Marx (celles, en particulier, dans lesquelles son désir politique s'imprime selon la logique du fantasme de la manière la plus déterminante, et qui sont destinées à l'édification idéologique du lecteur), les cinéastes produisent un discours cinématographique sur la Commune porteur d'effets idéologiques précis, qu'il s'agit maintenant d'interroger dans le contexte historique de leur inscription (une révolution prolétarienne réussie mais menacée extérieurement et intérieurement), et dans l'ordre des déterminations idéologiques de leurs producteurs, par rapport à ce contexte historique (des cinéastes qui, contrairement à Marx, censurant l'analyse historique rigoureuse de l'échec de la Commune, et, ne pouvant, dans leur fiction produire l'événement que sur un mode édifiant, inscrivent cependant, au premier plan de leur scène, et à l'articulation de cette fiction dont ils constituent les embrayeurs, une série de figurants constamment en défaut par rapport à une position politique et à une pratique révolutionnaire véritable, et qui, à la fois, supportent un discours tenant lieu d'analyse historique, et actualisent une représentation idéologique de la Commune).

Les effets majeurs de l'inscription scénique du film consistent à produire ses figurants comme réels (sans effets de « réalisme », c'est-à-dire pas sur le mode de la transparence du figurant au référent réel) et à articuler leur rapport antagoniste sur un mode traumatisant pour le spectateur.

La Nouvelle Babylone instituant ainsi son discours comme réel, impose en fait à sa fiction, tout en se donnant l'illusion idéologique d'un travail « matérialiste » par des références littérales au texte de Marx, à l'iconographie et aux romans du XIXe siècle, les contraintes structurales de tout discours institué comme tel. De sorte que l'articulation scénique dans le rapport entre les figurants, la distribution des figurants que cette articulation implique, l'économie signifiante qui ordonne cette distribution et cette articulation, produisent directement, dans le film, des effets idéologiques précis, instaurent un discours idéologique sur l'histoire de la Commune extrêmement rigoureux et déterminant :

1) le temps du film = temps mythique de la naissance et de la mort de la Commune (fin du film = mort des communards), cette naissance et cette mort étant réitérées sans cesse dans l'articulation d'un plan à un autre, conformément à la logique du fantasme qui était en œuvre dans le texte de Marx (soulèvement/répression), et qui se trouve réinscrit dans l'articulation des plans, avec l'admirable condensation que constitue de cette problématique de la révolution toujours à renaître de son fond de mort et de son anticipation par des figurants déjà morts, l'inscription sur un mur à la fin du film : « Vive la Commune » : inscription qui *continue* avec le bras, puis le corps du communard étendu, abattu en écrivant : bouclage saisissant de cette double opération contradictoire.

2) d'où le fait que chaque événement, l'inscription de chaque personnage dans un plan, produise un effet d'embrayage tel que la génération de la fiction se fasse sur un mode rigoureusement linéaire (chaque répétition cause/effet, reconduction du même rapport antagoniste), sans qu'un troisième terme marque jamais la productivité de l'événement réduit à la mise en scène d'un antagonisme (d'où une position particulière des figurants qui embrayent la fiction sans dialectiser, comme chez Eisenstein, le conflit auquel ils participent, et qui ne peuvent que se partager idéologiquement, politiquement, érotiquement entre les deux camps) ;

3) une telle inscription produit un effet fictionnel insistant : les événements semblent toujours advenir pour la première fois (scène de dépavage de la rue), chacun apparaissant comme sa propre cause, tout le discours instituant ainsi la Commune comme origine mythique de la Révolution prolétarienne ;

4) l'hypostase des effets de réel (de l'inscription des figurants comme réels) produit ainsi un effet idéologique précis, systématiquement valorisé : les gestes des figurants sont magnifiés par leur inscription évanouissante, par le fait qu'ils sont désignés toujours, dans la fiction, par leur articulation avec les autres figurants, comme virtuellement morts, Kozintsev et Trauberg réinscrivant ainsi (cf. 1) littéralement le rapport saillie du geste révolutionnaire/coupure traumatique du texte de Marx, dans une série de tableaux édifiants.

Ce qui, dans la transformation du texte de Marx opérée par les cinéastes de *La Nouvelle Babylone*, est ainsi forclos est l'histoire réelle, non seulement en ce sens que les cinéastes n'inscrivent dans leur discours aucune analyse de l'histoire de la Commune (d'où l'étrange construction du film en deux grandes « séquences extrêmes », la naissance et la mort de la Commune, enserrant une brève suite de plans où ses réalisation sont exposées sous la forme d'annonce publicitaire : la Commune a décrété ceci... cela...), mais aussi dans la mesure où ils ne réinscrivent, de ce par quoi Marx formulait un désir politique réel (c'est-à-dire de ce qui marquait l'articulation dialectique du rapport idéologique et politique de Marx avec la Commune instituée dans son discours à la fois comme objet primordial (sacrifié) de la Révolution et comme épisode politiquement productif des luttes révolutionnaires réelles), que les formules qui inscrivaient ce désir sur un mode prophétique (la figure de la Révolution surgissant au-delà du massacre des révolutionnaires).

Soit :

1) la figuration bourgeoise n'est plus inscrite en termes de surdétermination, mais sous la forme d'un représentant-type (un bourgeois en habit noir) installé sur le devant d'une scène dont tout le fond consiste en une prolifération d'acteurs indéterminés

(une farandole) ;

2) la figuration prolétarienne est inscrite comme non-morcelée, soit sous la forme également de représentants/types se référant à un type physique traditionnel, faisant masse dans le plan, soit sous la forme d'une figure mythologique (une femme) ;

3) l'impossibilité d'inscrire dans un même plan les antagonistes procède de la nécessité de maintenir la pureté des types idéologiques, montrer les effets physiques de la répression risquant de ruiner l'effet idéologique unitaire de cette inscription, dans un discours qui ne peut « accueillir » aucune référence à l'histoire réelle dans la mesure où il a institué entre les figurants des rapports non politiques, dans la mesure où il a figé leur inscription en un couple antagoniste dont l'effet exige le maintien permanent d'un effet de disjonction scénique (d'où le fait que cette disjonction scénique, c'est-à-dire la valorisation de la coupure imaginaire instituée par la scénographie du film entre les figurants, ne puisse supporter que la seule inscription d'une fiction érotique constituée sur le même mode que celles du cinéma classique hollywoodien : celui d'un chassé-croisé entre les figurants, d'un plan à un autre, entre une femme qui personnifie la Révolution et un homme qui « manque » la Révolution).

4) l'inscription érotique du film est à analyser en rapport avec 2) et 3). Si une femme personnifie la Révolution, la menace de répression, dans le contexte du film, ne peut s'inscrire qu'en termes de castration. C'est en tant qu'elle constitue un signifiant phallique que la menace d'agression qui pèse sur elle s'inscrit comme désignation de sa castration, mais précisément c'est dans la mesure où la menace des armes désigne (sur le mode du refoulement du sexuel) sa castration, que cette figure mythique de la Révolution prend toute son ampleur, pour autant que cette menace la désignant comme le phallus, c'est-à-dire comme le signifiant « par lequel le sujet s'identifie à son être de vivant » (Lacan), l'institue symboliquement comme *réelle* et comme la figure de la Révolution une et indivisible. De la même manière, les travailleuses qui font face au spectateur personnifient le plaisir érotique du travail. Corrélativement, la castration est imposée aux figurants masculins qui font fonction d'embrayeurs (les troisièmes termes) dans la mesure où la détermination idéologique des rapports entre tous les figurants, le manque d'inscription politique du film, sont tels que cette fonction d'embrayage implique leur position, dans la fiction, en excès ou en défaut par rapport au type social/idéologique qu'ils incarnent, cet excès ou ce défaut étant marqués dans leurs rapports avec les autres figurants par le redoublement métaphysique (érotique) de leur manque de détermination politique (le soldat-paysan, inscrit, toujours en position d'impuissance comme un héros romanesque castré de la littérature bourgeoise), ou de leur position idéologique (le bourgeois qui, installé devant le spectacle de la Révolution — cf. Marx —, lorgne impuissamment les femmes).





« Les frais de représentation du Capital »

A ce point de l'analyse, il nous paraît justifiable de prélever dans le texte de Marx un autre fragment, emprunté non plus à « La guerre civile en France », mais au « Capital » (livre I, section VII, Ch. XXIV, « transformation de la plus-value en capital »). Il s'agit en l'occurrence d'une entrée de lecture — non d'une grille se voulant exhaustive ou d'une sollicitation comparative — dont la validité se vérifiera à sa capacité ou non, à partir des signifiés importés, de déterminer les signifiants du système étudié (cf. J.-L. Schefer), voire, dans le cas qui nous occupe, d'en dessiner la clôture : *« A mesure que se développe le mode de production capitaliste, et avec lui l'accumulation et la richesse, le capitaliste cesse d'être simple incarnation du capital. Il ressent une « émotion humaine » pour son propre Adam, sa chair, et devient si civilisé, si sceptique qu'il ose railler l'austérité ascétique comme un préjugé de thésauriseur passé de mode. Tandis que le capitaliste de vieille roche flétrit toute dépense individuelle qui n'est pas de rigueur, n'y voyant qu'un empiètement sur l'accumulation, le capitaliste modernisé est capable de voir dans la capitalisation de la plus-value un obstacle à ses convoitises. Consommer, dit le premier, c'est « s'abstenir » d'accumuler ; accumuler, dit le second, c'est « renoncer » à la jouissance.*

Deux âmes, hélas ! habitent mon cœur,
et l'une veut faire divorce d'avec l'autre.

« A l'origine de la production capitaliste — et cette phase historique se renouvelle dans la vie privée de tout industriel parvenu — l'avarice et l'envie de s'enrichir l'emportent exclusivement. Mais le progrès de la production ne crée pas seulement un nouveau monde de jouissances : il ouvre, avec la spéculation et le crédit, mille sources d'enrichissement soudain. A un certain degré du développement, il impose même au malheureux capitaliste une prodigalité toute de convention, *à la fois étalage de richesse et moyen de crédit. Le luxe devient une nécessité de métier et* entre dans les frais de représentation du capital (*nous soulignons*). *Ce n'est pas tout : le capitaliste ne s'enrichit pas, comme le paysan ou l'artisan indépendants, proportionnellement à son travail et à sa frugalité personnels, mais en raison du travail gratuit d'autrui qu'il absorbe et du renoncement à toutes les jouissances de la vie imposé à ses ouvriers. Bien que sa prodigalité ne revête donc jamais les franches allures de celle du seigneur féodal, bien qu'elle ait peine à dissimuler l'avarice la plus sordide et l'esprit de calcul le plus mesquin, elle grandit néanmoins à mesure qu'il accumule, sans que son accumulation soit nécessairement restreinte par sa dépense, ni celle-ci par celle-là. Toutefois, il s'élève dès lors en lui un conflit à la Faust entre le penchant à l'accumulation et le penchant à la jouissance ».*

Ce que ce texte met en scène, dans sa figuration resserrée, est donc le procès selon lequel le capitaliste, d'abord « simple incarnation du capital », « capital personnifié », « effet du mécanisme social dont il n'est qu'un rouage » (de la même façon que pour lui l'ouvrier n'est d'abord qu'une simple machine à faire de la plus-value) — comment le capitaliste donc, vivant cette incarnation dans l'unité, l'harmonie et la non-division, devient le lieu d'un déchirement et d'un « conflit à la Faust » entre une tendance forcenée à l'accumulation (avec ses corollaires : avarice, cupidité, abstinence) et le désir grandissant de profiter de ses biens (dépense, prodigalité, jouissance). Dissociation et « refente » elles-mêmes déterminées par le développement de l'accumulation et l'élargissement de la sphère de la consommation, et qui sont la manière que le capitaliste a de vivre et de « refléter » la distinction entre la marchandise et sa forme valeur, entre valeur d'usage et valeur d'échange (reflet « déchiré », contradictoire, mais, Marx y insiste, sans antagonisme, assumé sans que jamais dépense et accumulation risquent de s'entraver mutuellement). Le développement des forces productives — base de cette transformation — fait ainsi apparaître de plus en plus nettement le caractère archaïque, régressif, intolérable des rapports sociaux de production capitalistes (que la bourgeoisie, en dépit de tous ses efforts pour encombrer le champ de la consommation et attirer l'attention sur « la sphère bruyante où tout se passe à la surface et sous les regards de tous », ne parvient pas à dissimuler), inadéquation qui ne saurait cependant trouver d'elle-même sa résolution (selon la conception économiste, donc révisionniste, de structures rigides éclatant sous l'effet d'une pression interne), mais réclame l'intervention politique indispensable du prolétariat et de ses alliés pour l'aggraver, la mener à son terme et la supprimer révolutionnairement.

Nous avons tenté précédemment de montrer que le texte de Marx dans « La guerre civile en France », texte journalistique polémique d'intervention militante, était constamment surdéterminé par une analyse politique et historique dont les effets de scène dramatiques qu'il produisait n'apparaissaient jamais comme ornement décoratif de ce fond générateur, mais comme les effets condensés. Il n'en va pas de même dans le film de Kozintsev et Trauberg, en dépit (et finalement à cause) de la volonté des cinéastes de s'attacher en quelque sorte à la lettre des métaphores de ce texte sans remonter à leur engendrement. Si nous revenons à *La Nouvelle Babylone*, nous constatons en effet :

1) que la dissociation « affectant » le capitaliste telle que nous l'avons vue pointée par Marx (tendance à la jouissance, tendance à l'accumulation) trouve sa figuration dans les séquences consacrées aux festivités bourgeoises, sous la forme de plans où, sur un fond indistinct et mouvant de danse, de farandole, de tournoiement, se détachent en premier plan les visages comme gravés de représentants de cette

classe donnant, sur fond de dépense mesquine et d'agitation, le versant complémentaire et obligatoire de la cruauté, de l'avidité, de la sauvagerie. Bipartition répétée, reconduite de plan en plan (obtenue, Kozintsev l'indique, au prix de véritables prouesses techniques) qui inscrit de façon moralisante la coexistence d'une « prodigalité toute de convention » (« les frais de représentation du capital ») et d'une irréductible cupidité (cf. la métaphore de la vente, et le thème du : « J'ai soif d'amour, nous avons tous soif d'amour », « émotion humaine » du capitaliste pour son « propre Adam »).

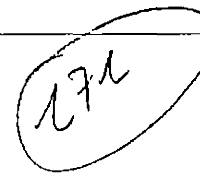
2) la représentation, le dispositif scénique font l'objet d'une dévalorisation : réservées à la bourgeoisie, elles sont la marque de sa dissimulation, de son camouflage, de sa « nature » mensongère. Tout ce qui ressortit à l' «artifice », à l'arbitraire et à la convention, au masque et à la parodie (le grotesque) lui est dévolu au titre d'attribut moral (habileté à monter des spectacles et des machinations), tandis que le prolétariat — classe antagoniste — est donné comme « vérité », comme « réel » appelés — corps étranger — à faire irruption *dans* la représentation pour en troubler l'ordonnance et produire son effondrement (cf. l'apparition très explicite, après l'échec de la reprise des canons à la Garde Nationale, d'un carton où se lit : « l'opérette est ratée »). Inversement, quand les ouvriers occupent la scène à leur tour, ce n'est pas en tant qu'acteurs (ici donc péjorativement connotés), masques ou faux-semblants, mais comme *figurants mourant réellement* (4), disposition adverse impliquant dans ces séquences la production obligée d'effets traumatisants de plus-de-réel.

Il résulte de cette configuration (opposition entre une classe caractérisée par son « artifice » et une autre valorisée pour sa « naturalité ») que, au lieu d'un volume de contradictions surdéterminantes dont cette opposition apparaîtrait comme l'effet « investi » (affectant dès lors les deux parties en présence), nous avons un aplatissement dualiste schématique (artifice et mensonge contre vérité et naturel) et donc une réduction manichéiste transformant, pour ce qui est de la bourgeoisie, « une prodigalité toute de convention » (déterminée par un processus historique analysable en termes de luttes de classes), en représentation d'une prodigalité conventionnelle donnée comme constitutive de cette classe, donc à son tour naturalisée. Nous avons ainsi la mise en place d'une opposition à deux termes, et à causalité simple, non différenciée, procédant selon une conception matérialiste mécaniste du mouvement par augmentation, diminution, répétition, sans prise en considération du fond productif du procès (sa « source », son « motif », seuls capables d'expliquer les « bonds », la « rupture dans la succession », Lénine). Causalité non dialectique (interne-externe). La mise en opposition de deux termes posés comme symétriques refoule la contradiction fondatrice de cet affrontement. Ce qui est ici mis en jeu — excédant largement le problème spécifique de *La Nouvelle Babylone*, nous le verrons dans un autre texte — étant le problème d'une « théorie matérialiste dialectique » de l'énonciation dans les pratiques signifiantes, nous voyons que l'inscription du processus de production ne saurait absolument pas se réduire à l'exhibition des seuls *moyens de production* (non-dissimulation du dispositif d'écriture, désignation et redoublement du procès, insistance sur les procédés de fabrication), c'est-à-dire à un simple « renversement » de l'effacement du travail propre aux esthétiques idéalistes, mais implique le re-marquage du processus formateur de *tout effet* représentatif, l'analyse et la décomposition de la provenance de *toute figuration* à partir de son « fond » (qui n'en est pas un, mais a à voir avec « l'armature intellectuelle » dont parle Mallarmé, qui « se dissimule et — a lieu — tient dans l'espace qui/isole les strophes »), selon un mode d'écriture irréductible à l'insistance sur la « sphère bruyante où tout se passe en surface », ce mode aurait-il, en un premier temps, indispensable, scindé toute « sphère » totalisante, supprimé toute profondeur théologique (tout naturalisme) au profit d'une surface redoublée.

Jean NARBONI et Jean-Pierre OUDART.



4) *« Le Paris de M. Thiers n'était pas le Paris réel de la « vile multitude », mais un Paris imaginaire (...), qui ne considérait la guerre civile que comme un agréable intermède, lorgnant la bataille en cours à travers des longues-vues, comptant les coups de canon et jurant sur son propre honneur et sur celui de ses prostituées que le spectacle était bien mieux monté qu'il l'avait jamais été à la Porte-Saint-Martin. Les hommes qui tombaient étaient réellement morts ; les cris des blessés étaient des cris pour de bon ; et, voyez-vous, tout cela était si intensément historique ! »* (Marx : op. cit. p. 76). Et Kozintsev : *« Un univers fantômatique, fantastique, pris de fièvre, était devant moi ; il vivait, il était devenu une réalité. Le monde inexistant existait. C'était la vie réelle. Mais elle n'avait rien de naturaliste, rien d'une copie photographique ».*



ANCIENS NUMÉROS

Les numéros suivants sont disponibles :

Ancienne série (5 F) : 98 - 101 - 110 - 111 - 113 - 119 - 122 - 124 - 125 - 128 - 129 - 130 - 132 - 134 à 137 - 139 à 149 - 152 à 159.

Nouvelle série (6 F) : 160 - 163 - 168 - 169 - 170 - 172 - 174 - 176 à 182 - 184 - 186 à 196 - 198 - 199 - 202 à 206 - 208 à 219 - 222 à 225 - 228 à 231.

Numéros spéciaux (12 F) : 166/167 (Etats-Unis/Japon) - 207 (Dreyer) - 220/221 (Russie Années Vingt) - 226/227 (Eisenstein).

Port : Pour la France, 0,10 F par numéro ; pour l'étranger, 0,50 F.

Les commandes sont servies dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 39, rue Coquillière, Paris-1er (Tél. 236-92-93 et 236-00-37).** C.C.P. 7890-76 PARIS.

Les anciens numéros sont également en vente à **la Librairie du Minotaure, 2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e** (033-73-02).

COMMANDES GROUPEES : Les remises suivantes sont applicables aux commandes groupées :

10 % pour plus de 5 numéros
25 % pour plus de 15 numéros
50 % pour plus de 25 numéros

(ces remises ne s'appliquent pas aux frais de port).

NUMEROS EPUISES

Pierre LHERMINIER, Editions Seghers, 118, rue de Vaugirard, Paris-6e, **recherche** les nos 44 - 45 - 47 - 48.

Aamund JOHANNESEN, chez Mme Richier, 51, avenue Bugeaud, Paris-16e, tél. 727-77-54, **offre** les nos 1 à 5 - 8 à 15 - 17 - 18 - 20 - 24 - 25 - 28 - 29 - 31 à 35 - 38 à 41 - 43 à 53 - 55 à 57 - 59 à 61 et les nos 1 - 2 - 4 - 5 - 7 de La Revue du Cinéma.

OFFRE SPÉCIALE

Nous offrons à nos lecteurs la collection complète des 19 numéros dans lesquels ont paru les textes d'Eisenstein (nos 208 à 211 et 213 à 227) au prix spécial de **50 francs.** (Offre valable dans la limite des exemplaires disponibles.)

Nos derniers numéros :

223 (août-septembre) : « Tristana » - Louis Buñuel : Textes 1927 - S.M. Eisenstein : Programme d'enseignement - Entretien avec J.M. Straub et D. Huillet - John Ford et « Young Mr. Lincoln ».

224 (octobre) : Cinéma japonais : Hani, Masumura, Yoshida - J.M. Straub : « Othon » - J. Narboni : La vicariance du pouvoir - S.M. Eisenstein : Programme d'enseignement - J.L. Comolli : Film/politique 2 (« L'aveu »).

225 (novembre-décembre) : « Ice » de Robert Kramer - Josef von Sternberg et « Morocco » - S.M. Eisenstein : L'art de la mise en scène - Entretien avec Carlos Diegues.

226/227 (janvier-février) : Spécial S.M. Eisenstein.

228 (mars-avril) : Dziga Vertov : Textes - Christian Metz : Cinéma et idéographie - Entretien avec P. et V. Taviani - P. Kané : Discours et puissance - J.-L. Comolli : Le réalisateur à vingt têtes - J.-P. Oudart : L'effet de réel.

229 (mai-juin) : Vertov, la presse et le parti - J.-L. Comolli : Technique et idéologie - J. Narboni : « L'immaculée perception » - P. Bonitzer : « Réalité » de la dénotation - J.-P. Oudart : Notes pour une théorie de la représentation - S. Pierre : « Les Clowns ».

230 (juillet) : « La Nouvelle Babylone » - S. Daney : Vieillesse du Même (Hawks et « Rio Lobo ») - P. Kané : « Sous le signe du Scorpion » (fin) - J.-P. Oudart : Notes pour une théorie de la représentation - J.-L. Comolli : Sur l'histoire du cinéma - J.-L. Schefer : Les couleurs renversées/la buée.

231 (août-septembre) : P. Bonitzer : Sur « La Cérémonie » (Oshima) - J.-L. Comolli : Technique et idéologie (3) - S.M. Eisenstein : Dickens, Griffith et nous - Pierre Baudry : « Trafic » (Tati) - « Intolerance » de Griffith (description plan par plan).

un événement dans l'édition spécialisée

LA GUILDE DU CINEMA

et de la Télévision



présente ses deux premières sélections

Cette page est en effet l'acte de naissance d'une organisation créée spécialement à l'intention des cinéphiles et des professionnels : **LA GUILDE DU CINÉMA ET DE LA TÉLÉVISION.** Conçue sur le modèle des meilleurs Clubs du Livre, elle proposera désormais les meilleurs ouvrages spécialisés, et ce dans de **belles éditions reliées toile, à tirage limité numéroté.** Les deux premières sélections ci-dessous sont dès à présent disponibles.

LE CINÉMA FANTASTIQUE
par René Prédal

C'est la première synthèse d'ensemble du cinéma fantastique dans sa diversité (épouvante, expressionnisme, science-fiction, merveilleux, érotisme etc...). René Prédal en établit à la fois l'histoire, l'inventaire des thèmes, l'analyse critique des œuvres, et un dossier documentaire (biographies, filmographies, textes, etc...) d'une étonnante richesse. Cette "Somme" est un monument d'érudition, et une plongée fascinante dans un univers peuplé des plus extraordinaires créatures de l'imaginaire. *420 pages grand format 18x21, 130 illustrations, reliure pleine toile, sous rhodoïd. Exemplaires numérotés.*

LE DÉCOR DE FILM
par Léon Barsacq

Le premier ouvrage au monde sur le décor cinématographique mondial, son histoire, sa technique, son esthétique, ses maitres. Par un auteur qui a été lui-même un des grands décorateurs du cinéma français et qui nous livre ici le fruit d'une expérience professionnelle de quarante années. Un livre passionnant qui dévoile maints secrets de la "fabrication" des films. En annexe important dossier d'information (biographies, filmographies, textes etc...).
Préface de René Clair.
440 pages 18x21, 120 illustrations, reliure pleine toile, sous rhodoïd. Exemplaires numérotés.

CONDITIONS D'ADHÉSION ET DE SOUSCRIPTION

adhésion gratuite et sans engagement

chaque volume, franco :	**55 F**
(ou 3 mensualités de	**19 F)**
les deux volumes groupés, franco (prix spécial) :	**99 F**
(ou 3 mensualités de	**34 F)**

sélections publiées en accord avec les Éditions Seghers ("Cinéma Club")

DEUX LIVRES NÉCESSAIRES A TOUT CINÉPHILE

BULLETIN DE SOUSCRIPTION

à compléter ou à reproduire, et à adresser avec titre de paiement aux CAHIERS DU CINÉMA, 39 rue Coquillière - Paris 1er - CCP 7890-76

Veuillez notez mon adhésion à **LA GUILDE DU CINÉMA ET DE LA TÉLÉVISION,** sans engagement d'achat, de cotisation ou de toute autre sorte pour l'avenir.
Pour l'immédiat, veuillez m'adresser franco *(cocher la ou les cases correspondant aux titres choisis) :*

☐ **LE CINÉMA FANTASTIQUE de René Prédal** à 55 F, soit : .... ______ F
☐ **LE DÉCOR DE FILM de Léon Barsacq** à 55 F, soit : .... ______ F
☐ **CINÉMA FANTASTIQUE + DÉCOR DE FILM** à 99 F, soit : .... ______ F

Total de la commande F

Je règle cette somme ☐ au comptant, ci-joint par ______
☐ en 3 mensualités de ____F, la première ci-joint par ______, la seconde dans un mois, la troisième dans deux mois, ceci valant engagement formel.

NOM : ______ *Date et signature*

ADRESSE : ______

ces éditions sont réalisées en accord avec les Editions Seghers (Collection "Cinéma Club")

Informations Notes Critiques

Cinéma, idéologie, politique (pour Porretta-Terme)

(*Ce texte a servi de présentation au programme des* Cahiers *pour les Rencontres de Porretta-Terme* (2-10 *octobre*) *portant sur le cinéma politique*.)

« Quels services le prolétariat attend-il des intellectuels ?
« 1. Qu'ils désintègrent l'idéologie bourgeoise.
« Les intérêts de la bourgeoisie sont mis à nu par l'action corrosive de la méthode historique matérialiste. Les compagnons de route idéologiques sont paralysés. La lutte de classes est intensifiée.
« 2. Qu'ils étudient les forces qui « font bouger le monde ».
« Surtout dans les situations non révolutionnaires, une classe intellectuelle révolutionnaire peut assurer la permanence de la révolution.
« 3. Qu'ils fassent progresser la théorie pure... »
(B. Brecht)
« Nous vivons aujourd'hui, non pas une « crise de civilisation », comme le répète à satiété l'idéologie bourgeoise, mais simplement — c'est-à-dire avec une difficulté et une évidence grandissantes — la phase simultanée d'apogée, de basculement et de déconstitution du mode de production capitaliste. Dans l'affrontement qui s'étend et s'intensifie partout entre l'impérialisme et le socialisme, cela veut dire dialectiquement, au niveau des superstructures, une mise en cause de plus en plus « profonde » des modes de signification. » (Philippe Sollers.)

Le couple *cinéma/politique*, dont on fait aujourd'hui un emploi agité, n'a comme tel aucune pertinence. On ne peut le penser sans interroger scientifiquement l'articulation et l'interpénétration dialectique de deux champs hétérogènes, et inégalement régionaux, de la superstructure : celui de la *politique*, et, dans celui de l'*idéologie*, le rôle spécifique des *pratiques signifiantes*. Faute d'une telle interrogation, qui ne peut s'effectuer que du point de vue du matérialisme historique et du matérialisme dialectique, on demeure nécessairement dans l'empirisme, l'impressionnisme, l'anarchisme, et, en définitive, l'éclectisme ou le dogmatisme idéologique dont les retombées politiques ne peuvent que faire le jeu de la classe dominante, du système capitaliste, dont on sait que la reproduction au niveau des superstructures est liée à ces « Appareils idéologiques d'Etat » (Althusser), dont de part en part le « cinéma » est un maillon.

Les Appareils idéologiques d'Etat sont à la fois un enjeu et un lieu de la lutte des classes : longtemps après la prise du pouvoir politique par le prolétariat, l'idéologie bourgeoise, l'idéologie dominante, peut continuer de dominer par le fonctionnement de ces A.I.E. La lutte de classes dans la superstructure a donc pour aspect principal la *lutte idéologique* contre toutes les formes (philosophiques et « artistiques » entre autres) de l'idéologie bourgeoise. Or l'idéologie bourgeoise s'avance masquée : son discours de classe ne s'avoue pas comme tel. Il peut prendre diverses formes et, en particulier, dans le champ cinéma/politique, celui du progressisme, du moins d'un progressisme du « contenu » qui ne touche pas à l'essentiel, savoir la modification du rapport des spectateurs (en tant que la masse des spectateurs 1° est divisée en classes antagonistes 2° par l'interpellation des sujets-de-classe en sujet-du-spectacle institue la méconnaissance de cet antagonisme) à leurs conditions de vision d'un film. Aujourd'hui que le cinéma hollywoodien confirme son irréversible décomposition, tout film aux prétentions politiques de « gauche » qui ne vise pas à accélérer, d'une manière réglée et rigoureuse, ce processus de décomposition, qui, sous prétexte de « toucher le plus de monde possible » (mais quelle serait cette « majorité » ?), laisserait intactes les formes de ce cinéma (qui ne sont pas seulement « formelles », mais de part en part idéologiques), ce film-là, « progressiste » ou non, a toutes chances de faire le jeu de l'idéologie dominante. Les intentions généreuses, la phrase de « gauche », le « contenu » progressiste d'un film ne sont, aujourd'hui, en 71, en Europe, pas des critères idéologiques-politiques pertinents du travail de subversion et de déconstruction idéologiques requis par le moment historique que nous vivons. Aussi bien le brouillage formel, la destruction impatiente et « sauvage », la volonté de faire le vide, ce volontarisme repérable en maint cinéma « marginal » n'y répond-il pas davantage.

Il s'agit, par un travail patient, réglé, difficile, de peser sur les articulations principales du système où s'est constitué le cinéma bourgeois, c'est-à-dire principalement et de façon déterminante le cinéma hollywoodien. Ce système, dont le développement et la puissance d'enveloppement ont historiquement coïncidé avec le développement du capitalisme, est dans sa plus grande généralité celui de la « Représentation », c'est-à-dire de la prééminence et de l'illusoire « réalité », ou transcendance, du « contenu » (du signifié), par rapport à sa *production* (signifiante), et cela dans toutes les pratiques sociales (philosophiques, « artistiques », etc.) ayant la production de sens pour champ d'opération. La production mécanique d'une illusion de « réalité » dans le cas du cinéma constituant un point-limite de cette idéologie. Entre autres tâches de la lutte idéologique (et nous insistons sur le terme : *idéologique*, car il est capital pour une stratégie correcte de ne pas écraser l'un sur l'autre les niveaux idéologique et politique), la déconstruction théorique et pratique de l'emprise spécifique de la Représentation sur le cinéma est donc un point essentiel, est, en 71, en Europe, une tâche principale.

Ceci revient à dire que 1° faire l'analyse politique d'un film du seul point de vue de son « contenu » ou de son étiquette politique est occulter le rôle spécifique de l'idéologie dans le tout social, l'effet rétroactif de la super-

structure sur l'infrastructure économique ; 2° dans un film, *un aspect important du travail idéologique peut, historiquement, être le déplacement que ce film fait subir à telle machinerie apparemment « formelle »*. Ce qui se trouve déterminé comme « formel » n'est pas l'enveloppe extérieure, ou « l'expression », dont le « contenu » idéologique (ou politique) serait l'exprimé ou le noyau intentionnel — ce qui se donne comme « formel » est de part en part idéologique, a donc des effets politiques de second degré.

Mais le travail dans l'idéologie, la lutte idéologique, dont le cinéma est un lieu stratégique, et qui, insistons-y, n'a pas le même régime que la lutte politique, est un travail à long terme. En ce sens, il est profondément niais, de la niaiserie propre à l'idéalisme, au spontanéisme, d'accuser par exemple le groupe Dziga Vertov (Godard/Gorin) de ne susciter personne à « faire la révolution », comme il nous a souvent été donné de le lire, ou de l'entendre. En fait, ce type de formule de mauvaise foi, qui réconcilie le gauchisme anarchisant et l'« apolitisme » cinéphilique dans l'amour du cinéma classique/hollywoodien, dissimule mal un désarroi certain, le désarroi du petit-bourgeois *divisé* entre son désir de jouir en toute liberté des produits « culturels » de l'idéologie dominante et l'envie (névrotique, hystérique) de liquider celle-ci sans détour, sans stratégie. Avec ce type de réaction, on voit clairement le rôle spécifique dans la lutte de classes du niveau idéologique, et l'importance d'une subversion formelle-idéologique dans un film, y compris dans un film où le sujet politique est déterminant.

Ce désarroi, qui fait tenir pour « illisibles » et « délirants » tels textes, tels films, est celui de l'idéologie dominante, du savoir bourgeois, qui se voit privé dans un domaine spécifique de la superstructure, des *garanties symboliques* (Th. Herbert, *Pour une théorie générale des idéologies*, Cahiers pour l'Analyse, n° 9) qui préservent la cohérence névrotique (c'est-à-dire travaillée par un refoulé qu'elle ne pense pas) de son discours, par lesquelles cette idéologie bourgeoise croit maîtriser tous excès mettant en danger l'économie qu'elle représente — dont principalement l'excès politique de la lutte de classes.

Nous présentons ici, quant à nous, deux de ces films d'avant-garde réputés aujourd'hui, en 71, « délirants », « illisibles ». *Othon*, de Jean-Marie Straub, dont le travail sur l'espace classique de la représentation, sur l'espace du *théâtre* classique dont on croit à tort le cinéma « sorti », sur une pièce précisément politique de Corneille, reste méconnu et refoulé ; et *Luttes en Italie*, de Jean-Pierre Gorin (Groupe Dziga Vertov), qui loin de se contenter de véhiculer des significations politiques selon les impératifs du système d'exploitation des films, interroge dans sa propre production, dans son tissu même, le rôle idéologique de la chaîne images/sons, en joue dialectiquement. Ces deux films, au-delà de leurs différences, par leur *rigueur* et la *difficulté* où ils osent se tenir, où ils convoquent le spectateur, renvoient à la mesquinerie l'ensemble de la production actuelle. *La Cérémonie*, de Nagisa Oshima, d'autre part, apparemment bâti selon les normes du cinéma dramatique classique, exige par la complexité et surtout la *systématicité* de sa fiction (dont la mise en scène s'articule d'ailleurs aussi dialectiquement d'un espace « théâtral ») une lecture verticale, non linéaire, selon le double jeu de cette fiction sur les scènes ajointées du sexe et de l'histoire politique.

Enfin, *La Vie est à nous*, *La Nouvelle Babylone*, *La Sixième partie du monde*, respectivement de Renoir, Kozintsev et Trauberg, Vertov, ne sont pas présentés au titre de pièces de musée du cinéma révolutionnaire, mais en tant que points de repère toujours actuels, pour une théorie et une pratique matérialistes d'un cinéma opérant dans le champ de la contradiction spécifique : film/politique.

CdC.

Les Proies

THE BEGUILED (LES PROIES) Film américain en technicolor de Donald Siegel. **Scénario** : John B. Sherry et Grimes Grice, d'après le roman de Thomas Cullinan. **Images** : Bruce Surtees. **Musique** : Lalo Schifrin. **Montage** : Carl Pingitore. **Décors** : John Austin. **Costumes** : Helen Colvig. **Interprétation** : Clint Eastwood (John McBurney), Geraldine Page (Martha), Elisabeth Hartman (Edwina), Jo Ann Harris (Carol), Darleen Carr (Doris), Mae Mercier (Hallie), Pamelyn Ferdin (Amy), Melody Thomas (Abigail), Peggy Drier (Lizzy), Pattye Mattick (Janie). **Production** : Jennings Lang pour Universal, 1971. **Distribution** : C.I.C. **Durée** : 1 h 45 mn.

Que dit aujourd'hui la critique des films qu'elle aime, et pourquoi les aime-t-elle ? (par exemple *Les proies*, salué à l'unanimité malgré la parfaite normalité du produit et le petit renom de Siegel). Il n'est question de rien d'autre, dans le discours critique, que de « l'art du récit », de « l'atmosphère envoûtante », plus une flopée de références littéraires destinées à valoriser autant l'objet lui-même que le regard, culturel à souhait, qui s'y pose. Tout se passe une fois de plus comme si une fiction « réussie » ne devait en aucun cas être « déflorée » par un démontage critique. Comme si son « mystère », son « alchimie » formant tout son être, il devenait proprement absurde de vouloir les dissiper (tout au plus peut-on attester de leur valeur par quelques références culturelles, ou souligner la finesse des contours psychologiques).

Sans doute sait-on tout cela depuis « Critique et vérité » où l'impératif du vraisemblable critique se trouvait résumé par cette injonction : « au sujet de la littérature, dites qu'elle est de la littérature ». Ce qui a peut-être changé depuis lors (puisque la terminologie critique est restée immuable) c'est le type d'objet qui rend un tel discours possible : car un film comme *Les proies* ne se contente justement pas d'imiter passivement le modèle classique (ce que ne manquerait pas de dénoncer, paradoxalement, la minorité « avancée » de la critique qui ne s'abandonne pas sans justifications) mais le complète au contraire d'un « savoir » des plus ostensibles sur les mécanismes fictionnels. Savoir qui s'exhibe ici par la distance révélatrice avec laquelle le sujet est traité : à savoir, le refoulement sexuel caricaturé à l'extrême de quelques vieilles — et moins vieilles — filles puritaines au XIXe siècle. Ce qui permet bien sûr au spectateur (à qui s'adressent quelques clins d'œil et sous-entendus énormes (1) sur ce dont il est véritablement question mais dont on feint de ne pouvoir parler, simulant une obligation à jouer le jeu qui offre au contraire au film la possibilité d'effets qui se veulent « transgressifs ») de déchiffrer sans mal ce qu'elles ne veulent surtout pas voir, lui procurant ainsi à peu de frais le sentiment de la modernité du ton et de la maîtrise du récit. Le personnage central jouant dans ce système, toujours vis-à-vis du spectateur, le rôle d'un relais et d'une induction : voyant plus clair que les femmes dans leur jeu (il sait ce qu'elles cherchent) mais pas assez tout de même pour le déjouer à tous coups. Et plus semblable au fond que différent d'elles. Donc pitoyable, lorsque ne se sachant pas castré, ou ne voyant pas la mort tout près de lui (le spectateur, lui, voyant tout — donc comprenant tout : le film fonctionne entièrement sur cette équation caractéristique). (D'où la parenté du film avec *Le messager* — cf. S.D. le mois dernier — et plus généralement avec quantité d'œuvres récentes qui ont toutes en commun ce recul ménagé dans la narration par lequel se mime un savoir sur le récit classique qui ne se désigne avec tant de complaisance que pour mieux masquer une totale soumission aux lois narratives encore en vigueur (continuité, présence...).

Le meilleur exemple étant à ce sujet l'amputation de la jambe par laquelle le pauvre Eastwood « paie » sa visite nocturne chez Jo Ann Harris, et qui ne peut bien sûr, tant la surcharge est évidente « prêter à confusion » dans l'esprit de l'œuvre (d'où la jubilation de la critique « avancée » qui peut dès lors aimer sans remords et parler sans peur de retarder de ce qui seul l'intéresse : en gros, la justesse du rendu, l'illusion : en somme, il faut que l'objet change pour que le discours critique reste identique, le « supplément » du film correspondant donc aux conditions de reproduction du discours). Bien sûr qu'une amputation est « symbolique » nous est-il dit (et la meilleure preuve en est que, dès lors, le soldat n'intéresse plus personne) ajoutant ainsi aux charmes de l'histoire, ceux de l'extra-lucidité. Les belles histoires ont donc encore de l'avenir, pourvu qu'elles prennent la précaution d'injecter un peu de « savoir » dans leurs mécanismes. Mais pas question pour autant que ce savoir modifie la fiction elle-même, puisqu'il n'est là qu'à titre de supplément et de caution (2). Mais plus avant, la fameuse amputation ne pouvant en aucun cas accéder au statut symbolique qu'elle revendique, le réseau de la surdétermination sexuelle étant beaucoup trop lâche et sans systématique, le film se trouve réinvestir *dans l'anecdote* les effets de cette « castration » dont la mort du héros vient, suprême pléonasme, se donner comme l'une des conséquences.

Ainsi cette fiction, pourtant exemplaire (puisqu'il ne s'agit de rien d'autre que de la recherche du phallus et de sa perte) qu'une facture de l'âge classique, rigoureuse et normative (à la DeMille ou à la Ford par exemple) aurait pu élever au rang de symptôme massif, donnant à lire clairement la clôture même de ce cinéma, se trouve ici au contraire de bout en bout anecdotisée, brouillée, dérobée à une lecture véritable à coup d'effets de réalité et de maîtrise qui ne font qu'induire et cautionner l'investissement fantasmatique du critique-spectateur.

Pascal KANE

(1) Exemples : A-t-il une queue ? se demandent les jeunes pensionnaires (sudistes) à qui l'on avait dit que les Yankees étaient d'horribles Démons. Les poules, à son arrivée, s'étant remises à pondre, la réponse, visiblement, leur suffira, etc.

(2) Cette caution jouant de toute façon de manière purement inconsciente, aucun critique n'ayant pu dire véritablement ce qui le rassurait dans le film. Par un déplacement caractéristique le savoir exhibé a été au contraire réinvesti comme connaissance de l'âme humaine et des passions : cf. Chapier : la mécanique passionnelle... est régie par une conception bien moderne de la psychanalyse. Bory : cinéma pour adultes. Etc.

Venise

1) Fin juin 1971, nous recevions du « Comité travailleurs-auteurs-acteurs-critiques-spectateurs du cinéma italien » (regroupant les syndicats et associations FILS-CGIL, FULS-CISL, UIL, ANAC, AACI, SAI, ARCI, FICC, CINEFORUM, ENARS-ACLI), le communiqué suivant :

« ... Les autorités gouvernementales italiennes ont procédé à la nomination du vice-commissaire de la « Mostra Cinematografica dell'Ente Biennale di Venezia » contre la volonté de tout le cinéma italien, précisément et plusieurs fois exprimée à partir du mois de janvier. Au-delà de l'importance spécifique de la manifestation vénitienne, syndicats, auteurs et toutes les forces de notre cinéma ont reconnu dans ce geste une provocation claire et grave, l'expression d'une volonté politique antidémocratique et autoritaire. En répondant à ce défi les organisations intéressées ont déclaré leur opposition radicale et la *non-collaboration* de tout le cinéma italien à cette édition du Festival (...) Cette décision se situe dans la bataille plus générale conduite par toute les forces réelles de notre cinéma contre les forces et les intérêts de la droite gouvernementale qui dans tous les secteurs de la vie culturelle italienne, et notamment dans le milieu de l'information, s'oppose aux revendications politiques et économiques des travailleurs (...) Ce n'est donc pas *l'homme* que l'on conteste : ce sont les forces politiques qui le soutiennent et qu'il représente ; et la méthode emloyée pour le nommer (...) »

2) Le 20 août 1971, les principales revues de cinéma françaises (*Cahiers du cinéma, Cinéma* 71, *Jeune Cinéma, Positif, La Revue du cinéma-Image et son*) publiaient ce communiqué :

« Les rédactions des revues soussignées expriment leur solidarité avec la majorité des organisations professionnelles et culturelles du cinéma italien, et en particulier avec les revues de cinéma indépendantes, dans leur prise de position contre le maintien du statut actuel du Festival de Venise et la gestion autoritaire qui en découle et contre la subordination du Festival aux intérêts économiques du grand capital cinématographique. En conséquence, elles décident de s'abstenir de participer à la Mostra 1971 et d'en rendre compte. »

3) En ce qui nous concerne, le refus de rendre compte du Festival

de Venise a été déterminé principalement par le geste *politique*, net coup de barre à droite, qu'a constitué la nomination de Gianluigi Rondi, collaborateur d'un journal notoirement réactionnaire (*Il Tempo*). Cet infléchissement, assez clair pour avoir mobilisé contre lui l'ensemble des forces progressistes italiennes (politiques comme syndicales et culturelles), semble n'avoir pas retenu l'attention de certains commentateurs français, de l'*Aurore* au *Monde*, qui n'ont pas hésité, comme l'ont toujours fait les idéologues bourgeois, à tenter d'utiliser au profit de leurs intérêts de classe (ici « esthétiques »), les positions de la Chine populaire, en l'occurrence l'envoi à Venise du *Détachement féminin rouge* — d'une Chine populaire que bien entendu ils ne peuvent penser autrement que comme objet exotique. C'est ainsi que *Combat* se permet de titrer : « (Les revues de cinéma françaises) *à la gauche de Mao* », qu'André Halimi se livre dans *Pariscope* à ses habituelles pantalonnades (les *Cahiers* écrits en chinois et traduits — mal — en français...), et que le *Monde* écrit :

« Pour M. Rondi, vivement attaqué par les organisations de gauche en Italie, cette caution donnée par Pékin semble tomber du ciel... (*sic*) Elle place en position ambiguë, sinon paradoxale, les cinq principales revues françaises de cinéma (...) Quelle que soit la valeur des arguments avancés par les revues professionnelles de cinéma pour ne pas participer au Festival de Venise, on constatera, une fois de plus, que la critique est d'autant plus aisée qu'elle est tournée vers l'extérieur... Les luttes d'intérêt qui se déroulent chaque année à Cannes ne sont pas d'un ordre si différent de celles de la Mostra, et les revues s'y montrent moins avares de leurs plumes. (1) » (25-8-71.)

Sans davantage y insister, on notera la puérilité malveillante de l'argument consistant à mettre sur le même plan un acte de diplomatie internationale très historiquement déterminé s'insérant dans la stratégie d'un pays socialiste, et un épisode de la lutte des forces progressistes contre la réaction à l'intérieur d'un pays capitaliste. — CdC.

1) Il est clair, et nous le savons, que le capitalisme international dispose à Cannes d'un marché plus important qu'à Venise. Nos lecteurs, à défaut du rédacteur du *Monde*, savent que ce n'est pas dans nos colonnes que ce marché trouve le moindre appui.

Liste des films sortis en exclusivité à Paris du 18 août au 21 septembre 1971

18 films français

L'Albatros, de Jean-Pierre Mocky, avec Jean-Pierre Mocky, Marion Game, André Le Gall, Paul Muller.

Bonaparte et la Révolution, d'Abel Gance, avec Albert Dieudonné, Koubitzki, Antonin Artaud, Van Daële, Abel Gance, Viguier, et Jean Topart (le narrateur).

La Débauche, de Jean-François Davy, avec Karine Jeantet, Ise Orlan.

Les Doigts croisés, de Richard Clément, avec Marlène Jobert, Kirk Douglas, Trevor Howard, Tom Courtenay.

Une Drôle de bourrique, de Jean Canolle, avec Jean Lefèbvre, Folco Lulli, Eliane Maazel.

La Grande Maffia, de Philippe Clair, avec Francis Blanche, les Tontos, Michel Galabru, Sidney Chaplin, Achille Zavatta.

La Grosse Combine, de Bruno Corbucci, avec Francis Blanche, Bernard Blier, Alligiori Nochese.

Jo, de Jean Girault, avec Louis de Funès, Claude Gensac, Bernard Blier.

Léa l'hiver, de Marc Monnet, avec Karen Blanguernon, Gilles Ségal, Jean-Claude Bouillon, Jacques Higelin.

La Maffia du plaisir, de Jean-Claude Roy.

La Part des lions, de Jean Larriaga, avec Robert Hossein, Charles Aznavour, Raymond Pellegrin, Michel Constantin, Elsa Martinelli.

La Poudre d'escampette, de Philippe de Broca, avec Marlène Jobert, Michel Piccoli, Michael York, Luis Velle, Amidou.

Sans mobile apparent, de Philippe Labro, avec Jean-Louis Trintignant, Dominique Sanda, Sacha Distel, Carla Gravina, Jean-Pierre Marielle.

Le Sauveur, de Michel Mardore, avec Horst Buchholz, Murielle Catala.

Smic, smac, smoc, de Claude Lelouch, avec Catherine Allégret, Amidou, Jean Collomb.

Soleil Rouge, de Terence Young, avec Charles Bronson, Toshiro Mifune, Alain Delon, Ursula Andress.

Voyage pour l'enfer, de Daniel Daert, avec Gérard Blain, Harry Max, Germaine Montero, Bernadette Lafont.

Yehudi Menuhin, chemin de lumière, de François Reichenbach et Bernard Gavoty, avec Yehudi Menuhin.

13 films américains

Anderson Tapes (Le Gang Anderson), de Sidney Lumet, avec Sean Connery, Dyan Cannon, Martin Balsam, Alan King, Ralph Meeker.

April Morning (Captain Apache), de Alex Singer, avec Lee Van Cleef, Carol Baker, Clark Whitman.

The Beguiled (Les Proies), de Don Siegel, avec Clint Eastwood, Géraldine Page, Elizabeth Hartman, Jo Ann Harris. Voir ce numéro, page 54.

Billy Jack (Billy Jack), de T.C. Frank, avec Tom Laughlin, Dolores Taylor, Clark Howat.

Crossplot (Double Jeu), de Alvin Rakoff, avec Roger Moore, Martha Hyer, Veronica Carlson, Alexis Kanner.

Escape from the Planet of the Apes (Les Evadés de la planète des singes), de Don Taylor, avec Roddy McDowall, Kim Hunter, Bradford Dillman.

Gimme Shelter (Gimme Shelter), de David Maysles, Albert Maysles et Charlotte Zwerin, avec les Rolling Stones.

The Landlord (Le propriétaire), de Hal Ashby, avec Beau Bridges, Pearl Bailey, Lee Grant.

Marlowe (La valse des truands), de Paul Bogart, avec James Garner, Gayle Hunnicutt, Carrol O'Connor.

Pretty Maids all in a Row (Si tu crois fillette...), de Roger Vadim, avec Rock Hudson, Angie Dickinson, Telly Savalas.

Pride of the Marines (La route des ténèbres), de Delmer Daves, avec John Garfield, Eleanor Parker, Dane Clark, John Ridgely.

Traver Hornes (Le Livre érotique de la Jungle), de Tsanusdi, avec Deek Sills, Buddy Pantsari, Elisabeth Monica.

Valdez is coming (Valdez), de Erwin Sherin, avec Burt Lancaster, Susan Clark, Jon Cypher.

4 films allemands

Hilfe, mich liebt eine Jungfrau (Une pucelle en or), de Arthur Maria Rabenalt, avec Véronique Vendell, Jacques Bézard.

Der Hund von Blackwood Castle (Le Château des chiens hurlants), de Alfred Vohrer, avec Heinz Drache, Karin Baal, Uta Levka.

Soviel nackte Zärtlichkeit (Les amours d'une louve), de Günther Hendel, avec Erika Remberg, Doris Arden, Louis Horstraat.

Vampire sterben nicht (Jonathan), de Hans Geissendorfer, avec Paul-Albert Krumm, Jürgen Jung, Hertha von Jendreyko.

2 films anglais

Entertaining Mr. Sloane (Le Frère, la sœur et l'autre), de Douglas Hickox, avec Beryl Reid, Peter McEnery, Alan Webb.

The Trojan Women (Les Troyennes), de Michael Cacoyannis, avec Katharine Hepburn, Vanessa Redgrave, Geneviève Bujold, Irene Papas.

2 films italiens

Dio non c'era (Les S.S. étaient là), de Osvaldo Civirani, avec Ivano Staccioli, Anna Miserocchi, Max von Turilli.

Quel maledetto giorno d'inverno... Django e Sartana all'ultimo sangue (Django et Sartana), de Miles Deem, avec Hunt Powers, Stet Carson, Dean Stratford, Simone Blondell.

1 film japonais

Jinniku no Ichi, de Yoshitaka Kimata.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par P.P.I., 51, av. Jean-Lolive, 93-Bagnolet - Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE

